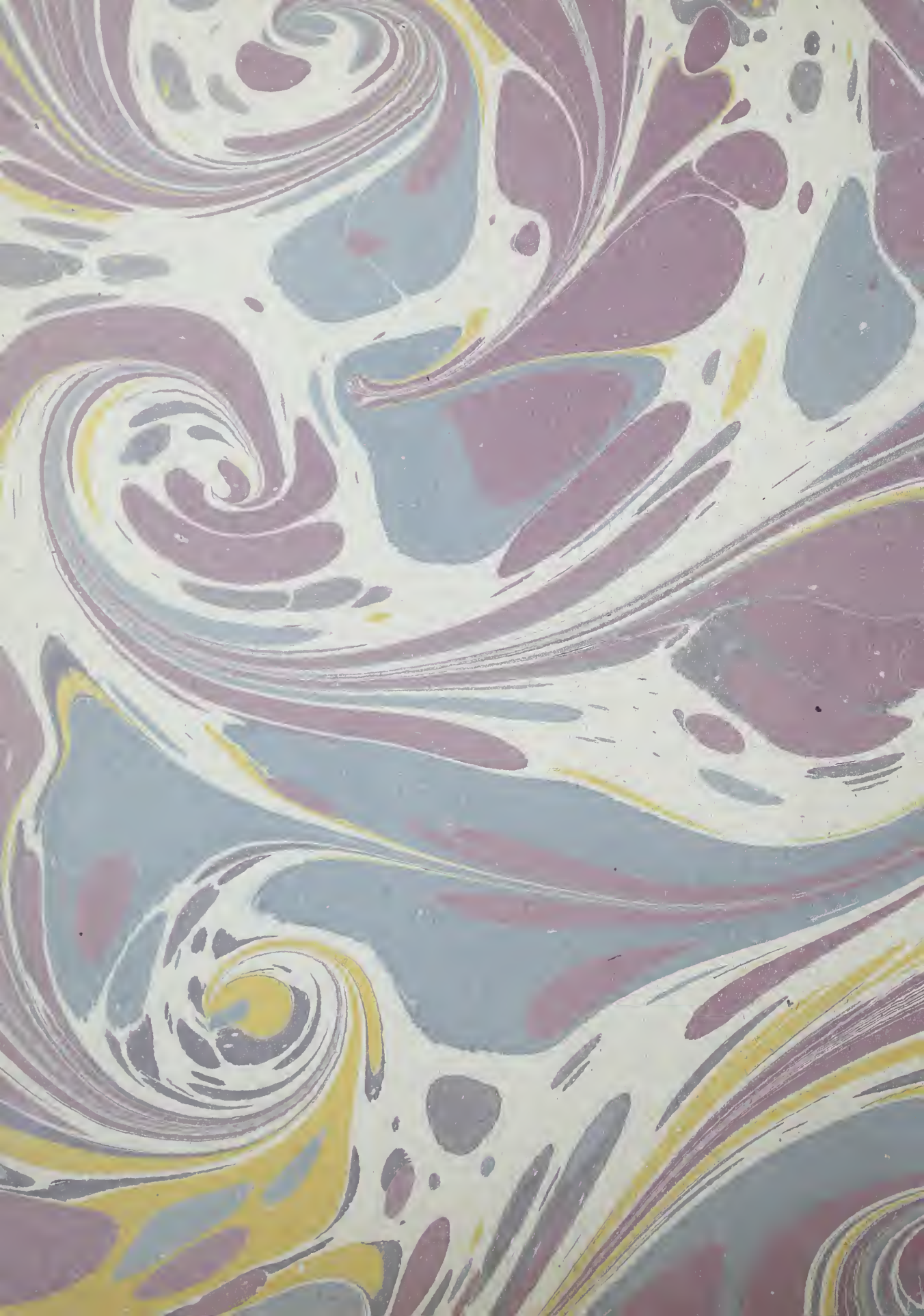
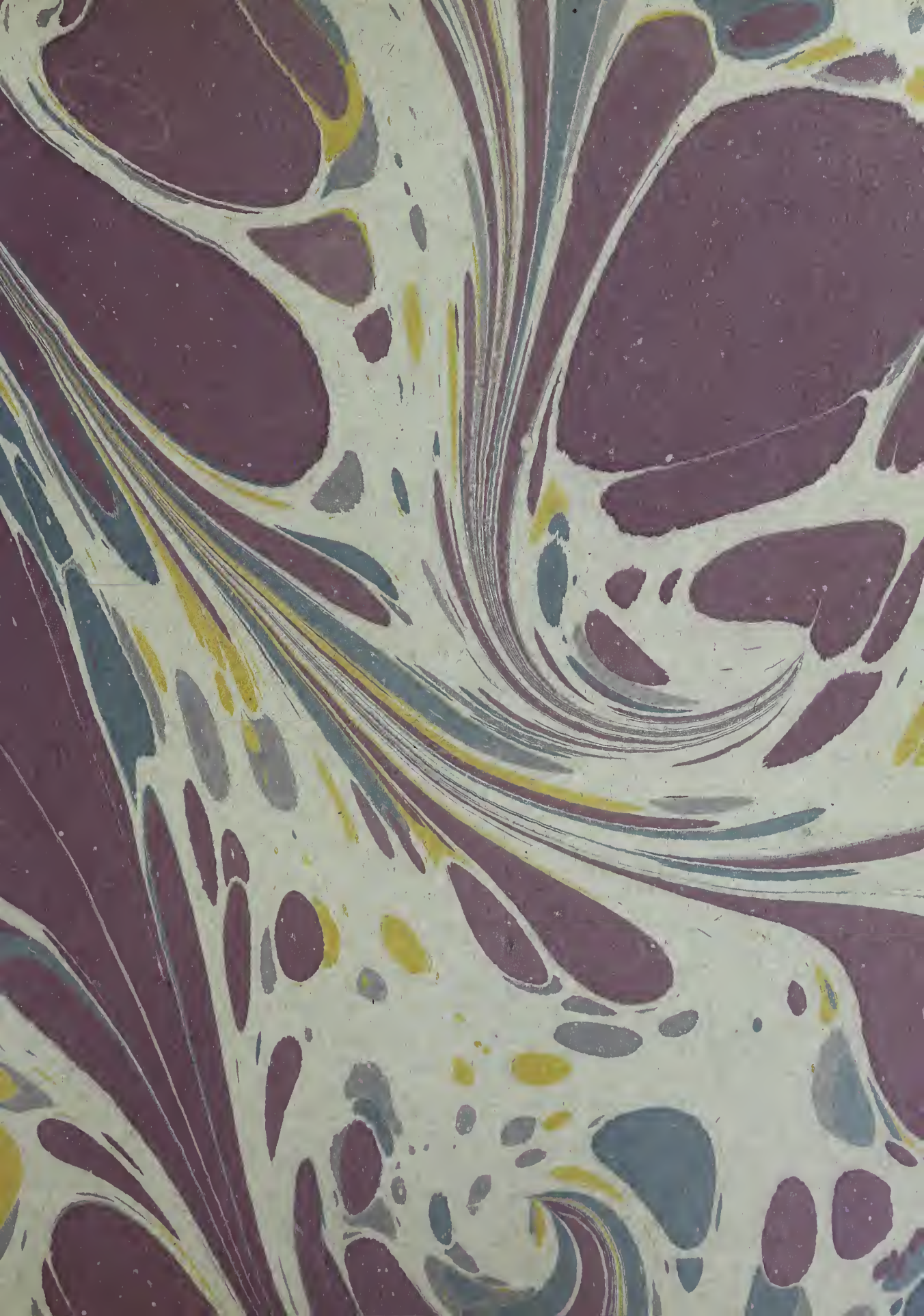




Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/wilhelmleibleine00wald

L E I B L

Selbstbildnis 1896, Federzeichnung

WILHELM LEIBL

EINE DARSTELLUNG SEINER KUNST

GESAMTVERZEICHNIS SEINER GEMÄLDE

VON

EMIL WALDMANN

MIT 232 ABBILDUNGEN

BERLIN
BEI BRUNO CASSIRER
1914

ALFRED LICHTWARK

IN VEREHRUNG GEWIDMET

VORWORT

Es ist heute noch nicht an der Zeit, ein kunstwissenschaftlich abschließendes Buch über Wilhelm Leibl zu schreiben. Ein solches Werk, das nicht nur das Schaffen des Meisters selbst, sondern auch das der Maler seines ganzen Kreises behandeln soll, ist in Vorbereitung. Doch werden bis zu seiner Veröffentlichung noch viele Jahre vergehen.

Die Gründe hierfür sind zwiefacher Natur.

Einmal ist es heute noch unmöglich, alle Werke dieses Kreises genau zu katalogisieren und zu reproduzieren. Einige der Besitzer dieser Werke wünschen, daß ihr Besitz geheim bleibt, und gestatten aus diesem Grunde keine Bearbeitung. Andere Werke, von denen man von früher her Kenntnis hat, sind seither verschollen und wenn man auch bisweilen ihre Spur weit zurückverfolgen kann und annähernd weiß, daß sie noch existieren und wo sie sich befinden — solange man sie nicht gesehen hat, müssen sie eben als „einstweilen verschollen" gelten. Dies ist der eine Grund — die Unmöglichkeit, das gesamte Bildermaterial erschöpfend und einwandfrei zusammenzustellen.

Der andere Grund ist die Rücksicht, welche die Historie auf die Zeitgenossen zu nehmen hat. Aus dem Leiblkreise existieren gewisse literarische Dokumente, Briefe und Tagebücher, die aus verschiedenen Gründen noch nicht veröffentlicht werden dürfen.

So erhebt das vorliegende Buch in keiner Weise den Anspruch, etwas Abschließendes zu bieten. Sein Hauptzweck ist, das Material an Leiblschen Gemälden, soweit man es heute kennt, zusammenzustellen und bekannt zu machen. Seit Erscheinen der Mayrschen Biographie, auf der vorliegende Arbeit durchaus beruht, also im Laufe der

letzten 6 Jahre, ist eine Anzahl von unbekannten Gemälden von Leibl aufgetaucht, was eine Ergänzung des von ihm publizierten Verzeichnisses wünschbar machte. Dann aber sind hie und da, und zwar in fast noch größerer Anzahl als echte Arbeiten, auch Fälschungen aufgetaucht und solche Bilder, die mindestens unter falscher Flagge segeln. Besonders wegen dieses Mißbrauchs, der mit Leibls Namen getrieben wird, schien es nützlich, dieses Buch jetzt zu veröffentlichen. Vielleicht, daß daraufhin einige der unverkäuflichsten Fälschungen und hartnäckigsten Pasticcios doch vom Markt verschwinden. Wenn ein Bild, das seit Jahren überall feilgeboten wird und das den Fachleuten daher heute schon bekannt ist, sich im vorliegenden Verzeichnis nicht findet, so soll damit gesagt sein, daß es nicht für würdig befunden wird, in der Reihe der echten Leibl-Bilder zu figurieren.

Indessen, kein Katalog ist vollständig. Es ist möglich, ja wahrscheinlich, daß es auch heute noch ganz unbekannte und zweifellos echte Werke von Leibls Hand gibt, von denen der Verfasser nie gehört hat. Sollten solche ans Licht treten, so werden sie in einer Kunstzeitschrift publiziert werden, bis eines Tages dann das abschließende Leibl-Buch erscheint und ihnen ihren sicheren Platz in der Fachliteratur anweist.

Noch eine weitere Einschränkung muß der Verfasser gegen seine Arbeit selbst machen: Es ist möglich (er darf hier nicht wieder sagen: wahrscheinlich), daß unter den Bildern, die ihm bekannt waren und doch schließlich in der Liste keinen Platz gefunden haben, daß auch unter diesen das eine oder andre Werk doch echt ist. Bei Jugendarbeiten, besonders aus der Akademiezeit, läßt sich eine solche Fahrlässigkeit nicht immer ganz vermeiden, ebensowenig wie bei Arbeiten, die im ersten Zustande einer Untermalung steckengeblieben sind. Wenn solche Schülerarbeiten nicht zufällig durch Provenienz und Beglaubi-

gung einwandfrei gesichert sind, ist es manchmal nahezu unmöglich, mit Bestimmtheit zu behaupten: Dies hat Leibl gemalt und kein andrer. Hier stoßen wir an die Grenzen unserer Methode und unserer Erkenntnismöglichkeit. In solchen Fällen muß der Verfasser sich mit dem Gedanken beruhigen, daß ein solcher Irrtum nicht allzuviel verschlägt. So interessant und lehrreich es wäre, auch von den unpersönlichsten und unbedeutendsten Studien des Knaben zu wissen, ob er sie wirklich gemacht hat oder nicht — was wir suchen ist doch schließlich nur das Bedeutende. Auch Leibl hat als Lernender manches gemalt, was völlig belanglos ist für seine Kunst. Eine Unmenge davon hat er als Fünfzigjähriger selbst vernichtet, damit kein Mißbrauch damit getrieben würde. Aber alles hat er ja nicht immer bei sich aufbewahrt, manches dergleichen mag er als Knabe mißachtet, manches weggegeben haben, und einiges ist ihm auch entwendet worden. Kurz, manches konnte er nicht vernichten, weil er's nicht mehr hatte. Wenn diese Dinge dann auch weiterhin als Anonyma ihr kümmerliches Dasein fristen, so ist der Schaden wohl nicht allzugroß und man wird vielleicht dem Verfasser die Nachsicht, um die er bittet, bewilligen, solange sich nicht erweist, daß unter dem refüsierten Gut auch wirklich Bedeutendes gewesen ist, oder daß unter dem aufgenommenen sich Falsches befindet.

Man könnte fragen, aus welchem Grunde der Verfasser nicht ein Verzeichnis aller ihm bekannt gewordenen Fälschungen oder Apokryphen in einem Anhang veröffentlichte. Der Grund hierfür ist die Absicht, das Oeuvre Leibls so rein wie nur irgend möglich hinzustellen. Wenn in einem Buche, daß sich mit Leibls Schaffen befaßt, zwanzig oder dreißig zweifelhafte, bedenkliche oder gar gefährliche Arbeiten verzeichnet werden, so finden Interessenten mit einigem bösen Willen doch immer

die Möglichkeiten, aus der einfachen Tatsache des Erwähntseins in einem solchen Buche vor Unerfahrenen geradezu ein Argument für die Echtheit einer Fälschung herzuleiten.

Zum Schlusse dieses Vorwortes möchte ich allen denen, die mich bei meiner Arbeit unterstützt haben, meinen verbindlichsten Dank aussprechen. Vor allen natürlich den Besitzern der Bilder, die durch Reproduktionserlaubnisse und Angaben von Notizen die Katalogisierung erleichterten, Privatsammlern, Museumsleitern und Museumsbeamten, sowie Kunsthändlern. Von fast allen Werken, soweit sie nicht verschollen sind, konnten Photographien beschafft werden. In zwei Fällen war es nicht möglich, weil die betreffenden Werke unter Glas sind und die Besitzer eine Beschädigung beim Ausrahmen fürchteten. Verweigert wurde die Reproduktionserlaubnis nur ein einziges Mal, und zwar von Herrn Bernt Grönvold. Daß es gerade ein Kunstforscher und Kunstschriftsteller ist, über dessen beispiellose Unliebenswürdigkeit sich der Verfasser beklagen muß, berührt besonders fatal.

Für manche Hinweise und Hilfen bin ich Frau Katharina Kirchdorffer in Würzburg (Leibls Schwester) und ihrer Tochter, Fräulein Lulu Kirchdorffer, Herrn Reg. Rat Leibl in Nürnberg und Herrn Justizrat Leibl in Saarbrücken verpflichtet, ferner Herrn Dr. Hermann Uhde-Bernays in Herrsching.

Vor allen Dingen aber möchte ich auch an dieser Stelle dem Kunsthändler Herrn Karl Haberstock in Berlin meinen aufrichtigsten Dank dafür aussprechen, daß er mir die Ergebnisse seiner Erfahrungen und Nachforschungen sowie alle seine in dieses Gebiet fallenden Kenntnisse stets in der rückhaltlosesten Weise zur Verfügung gestellt hat.

Dresden, Sommer 1913. E. Waldmann.

ERSTES KAPITEL

LEIBLS LEBEN

Wilhelm Leibl wurde am 23. Oktober 1844 in Köln als das fünfte Kind seiner Eltern geboren, im Hause Nr. 22 der Sternengasse. Sein Vater war in Köln Domkapellmeister, als solcher im Jahre 1826 aus der Rheinpfalz dorthin berufen; seine Mutter stammte aus Köln, sie war die Tochter des Gymnasialprofessors Dr. Jakob Lemper.

Der Knabe wurde im Alter von sechs Jahren in die Pfarrschule getan, im Jahre 1854 kam er dann auf das Gymnasium; er sollte einen gelehrten Beruf ergreifen. Aber schon auf der Volksschule war es mit seinem Lerneifer sehr schwach bestellt gewesen, und auf dem Gymnasium zeigte er eine ausgesprochene Abneigung gegen alles Studium. Das einzige Fach, das ihm behagte, und in dem ihm dann allerdings keiner gleichkam, war das Zeichnen. Schon im vierten Lebensjahre hat er einmal seine Mutter zu porträtieren versucht, in der Volksschule war die eine Seite der Schiefertafel immer mit Zeichnungen bedeckt, und als Gymnasiast verdiente er sogar Geld mit seiner Kunst, indem er seine Mitschüler gegen ein Honorar von zwei Pfennigen porträtierte.

Da er sich zu einem gelehrten Berufe also nicht eignete, besuchte er das Gymnasium nur solange, bis er, es war im Jahre 1860, die Berechtigung zum Einjährig-Freiwilligen-Dienst erworben hatte. Er wollte, wie einer seiner Brüder, Maschineningenieur werden, und um sich für dieses Studium praktisch vorzubereiten trat er zunächst bei einem Schlosser in die Lehre. Aber es hielt ihn hier nicht sehr lange, bald erwachte das Verlangen nach der Kunst in ihm und er gestand seinem Vater, er wolle Maler werden (oder zur See gehen).

Wie in ihm dieser Entschluß reifte, wissen wir nicht genau. Der unbestimmte Hang zum Künstlertum muß früh in ihm gelegen haben, denn als er in der Volksschule einmal gefragt wurde, was er werden

wolle, antwortete er: „Maler oder irrender Ritter“. In diesem Knabenwunsche muß ihn sein Zeichenlehrer auf dem Gymnasium, Herr Everhard Bourel, bestärkt haben. Der gab seinem Erstaunen über das Zeichentalent des Knaben Ausdruck und prophezeite dem Schlosserlehrling, bei dem Handwerk würde er nicht lange bleiben, es würde doch noch ein Maler aus ihm. Gewiß ist, daß er sein Zeichentalent immer weiter pflegte, auch als Schlosserlehrling nicht davon abließ — in der Werkstatt hat er einmal seinen Meister und seine Meisterin abkonterfeit.

Die Familie des jungen Künstlers, der in seinem Entschluß immer sicherer wurde und schließlich erklärte: „Nichts andres als Maler“, setzte ihm keinen ernsthaften Widerstand bei seinem Bestreben entgegen und gestattete ihm, die Schule des Malers Hermann Becker aus Düsseldorf, der sich in Köln niedergelassen hatte, zu besuchen. Hier zeichnete er erst nach Gips, dann nach dem lebenden Modell, später malte er auch nach Gipsmasken und Porträts. Manches von diesen Jugendarbeiten hat sich erhalten.

Drei Jahre blieb er bei Hermann Becker. Dann ging er, als Neunzehnjähriger, auf die Akademie nach München.

Leibls Kinderzeit verlief also ruhig und durchaus nicht ungewöhnlich. Mancher Künstler hat so begonnen. Von einem unwiderstehlichen Drange zur Kunst und von bezwingend künstlerischem Temperament ist einstweilen nichts zu spüren. Ein Junge mit Talent zum Beobachten und zum Zeichnen, in der Schule etwas oder gar sehr faul; dann ein Beruf, der anfangs zusagt, bald aber langweilig wird. Nun das Sehnen, heraus, er will, da er ja zeichnen kann, Maler werden, oder, wenn das nicht geht, Seemann (wie Edouard Manet). Langsam wird der Entschluß sicherer. Und da die Eltern gebildete und auch einigermaßen

gutsituierte Leute sind, wird ihm sein Wunsch gestattet. Er macht eine Schulzeit von drei Jahren durch und geht dann auf die Akademie.

Wilhelm Leibl muß ein sehr sympathischer Junge gewesen sein. Aufgeweckt und frisch, mit hellen Augen in die Natur blickend. Freiheitsliebend und schablonenhaftem Zwang abhold, unsentimental, aber voll von feinem, ja zartem Gefühl, derb, bärenstark, aber nie roh; gesund und natürlich in seinem Empfinden.

Der junge Leibl.

Nachdem Leibl in München ein halbes Jahr in der Antikenklasse gearbeitet hatte, kam er im Herbst 1864 in die Malklasse des Professors Anschütz. Er war hier sehr fleißig im Studienzeichnen, beteiligte sich auch an Kompositionsaufgaben, für die er jedesmal einen Preis bekam, und kopierte gelegentlich in der alten Pinakothek, besonders, wie es scheint, nach vlämischen Meistern, nach Rubens, van Dyck und de Vos. Von den Professoren der Akademie ward seine Begabung und sein Fleiß anerkannt, im Jahre 1865 gestattete ihm Piloty, in seiner Schule, obwohl dort kein Schülerplatz frei war, Studien nach der Natur zu malen. Auch versprach Piloty ihm für das nächste Semester einen Platz, worüber Leibl sehr froh war, da er sich noch in der großen Komposition üben wollte. Er ging dann aber im Jahre 1866

zu A. G. von Ramberg, der damals aus Weimar als Professor nach München gerufen wurde, und zwar trat er in dessen Meisterschule ein. Tatsächlich hat er sich hier schnell zum Meister entwickelt. In dieser Zeit (1866) entstand, gelegentlich seines Aufenthaltes in Köln, wo er sich beim Kriegsausbruch zur Fahne stellte, das Bildnis seines Vaters, und Ende 1868 das Gemälde „Die Kunstkritiker", mit dem er sich einen ersten Platz in der deutschen Kunst eroberte und sich bei deutschen Künstlern, bei einigen wenigstens, großes Ansehen verschaffte. Aus äußeren Gründen verließ er Ende 1868 die Rambergschule und wurde Anfang 1869 „Schüler" von Piloty, wenn man einen Meister überhaupt noch Schüler nennen darf. Hier malte er das Bildnis der Frau Lorenz Gedon. Auf der Internationalen Kunstausstellung des Jahres 1869 ward er für dieses Bild von einsichtigen Künstlern, z. B. von Viktor Müller, für die goldene Medaille vorgeschlagen, doch wurde ihm diese Auszeichnung vorenthalten, weil die maßgebenden Stellen der Meinung waren, einem Akademieschüler könne man nicht gut eine goldene Medaille geben.[1])

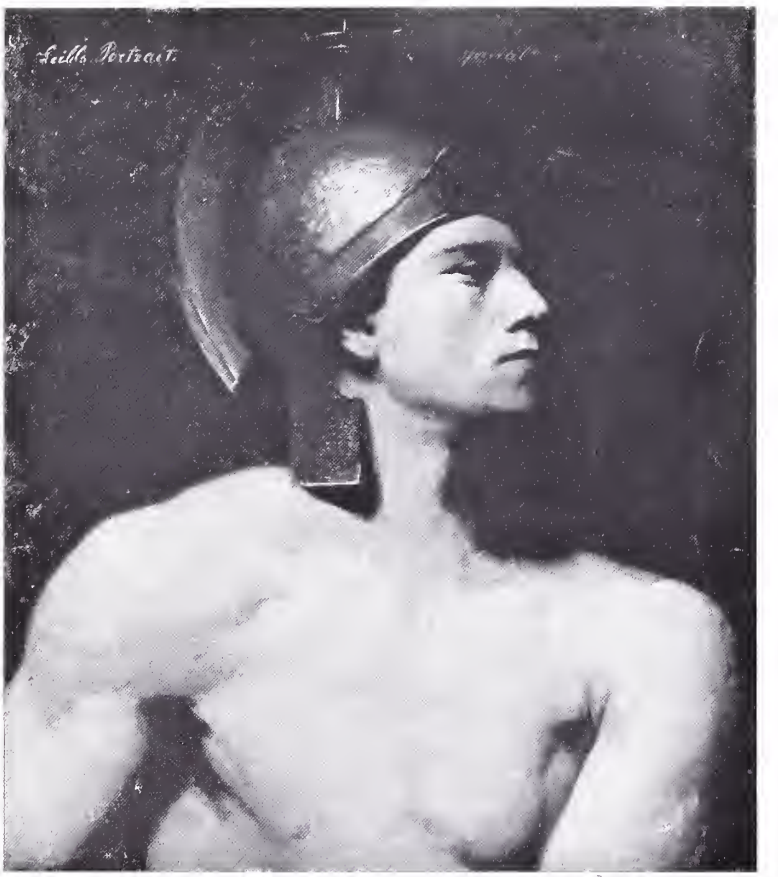
Doch nichtsdestoweniger hat das Bild den Malerruhm von Wilhelm Leibl begründet, nicht nur in Deutschland, sondern auch in Frank-

[1]) Leibl selbst schreibt am 17. Oktober 1869 seinen Eltern über den Fall:

„Wie ich von einem Mitgliede der Jury erfuhr, war mir der Preis zuerkannt, als Ramberg das Wort nahm und erklärte, ich sei noch Schüler und es wäre möglich, daß mir korrigiert worden sei; nun wurde noch einmal abgestimmt und nun war eine Stimme zu wenig. Ihr werdet aber jetzt überzeugt sein, daß ich über meine Rivalen auch ohne Medaille gesiegt habe."

Also der eigene Lehrer hat den Schüler niedergehalten und außerdem noch den Anschein erweckt, als ob er an dem Bilde beteiligt sei!

reich. Courbet, der auf dieser Internationalen Ausstellung eine Anzahl seiner Werke zeigte und bei dieser Gelegenheit selbst einige Wochen in München verbrachte, bewunderte es höchlich und erklärte Leibl für den besten lebenden deutschen Maler. Diese Anerkennung von seiten seines großen Kollegen freute ihn sehr. Doch wirkte das Bild noch weiter. Eines Tages erschienen bei ihm in der Akademie einige französische Herren in Begleitung einer Dame, die unter dem Pseudonym Juliette Braun malte und in Paris schon eine Medaille bekommen hatte. Es waren: der Herzog Tacher de la Pagerie (ein Vetter Napoleons III.), Monsieur et Madame de Laux (alias Juliette Braun) und Georges Le Lourd, Premier Sécretaire de la Legation de France, der Bruder Mme. de Laux's. Sie hatten in der Ausstellung das Bild der Frau Gedon bewundert und wollten nun mehr von Leibl sehen. Im Laufe der Unterhaltung machten sie ihm den Vorschlag, er möge nach Paris kommen und dort Mme. de Laux in ihrem Atelier porträtieren. Auch zu andren



Der junge Leibl als Gladiator. 1865.
Gemälde von L. Correggio (im Besitz des Kestner Museums, Hannover).

Zwecken stellte sie ihm ihr Atelier zur Verfügung. Der Herzog würde ihm durch seine Empfehlung Bildnisaufträge verschaffen, im übrigen würde für seinen Unterhalt ausgiebig gesorgt werden. Das Porträt der Frau Gedon müsse er unbedingt mitbringen, er würde Erfolg damit haben und sicher den ersten Preis im Salon dafür bekommen.

Nach kurzem Überlegen nahm Leibl diese Vorschläge an. Am 13. November 1869 reiste er nach Saarbrücken, besuchte dort seinen Bruder Ferdinand und fuhr mit diesem nach Paris. Dort malte er nun das Porträt der Mme. de Laux.[1]) Sein Atelier teilte er mit einem Maler Steinhardt, von deutschen Künstlern lernte er die Frankfurter Scholderer, Eysen und Burnitz sowie den Mecklenburger Paulsen kennen; gern verkehrte er mit dem Belgier Alfred Stevens. Später wohnte er eine Zeitlang mit dem Geiger Wilhelmi zusammen, dessen Mätresse das Modell zur sogenannten „Cocotte" gewesen sein soll, zeitweise malte er im Atelier von Paulsen, den er auch porträtierte. Die in München begonnene Bekanntschaft mit Gustave Courbet setzte er durch regen Caféhaus-Verkehr hier in Paris fort, manchmal nahm er auch, wenn auch nicht aktiv eingreifend, an den politischen Zusammenkünften teil, die sich um Courbet scharten.

Ob er tatsächlich die ihm in Aussicht gestellten Bildnisaufträge, für die er vorgemerkt war, bekommen hat, wissen wir nicht. Wahrscheinlich ist es jedoch nicht; dazu war wohl die Zeit seines Aufent-

[1]) Das Porträt ist trotz der umfangreichsten Nachforschungen nicht aufzufinden. Daß es existiert hat und nicht nur angefangen, sondern bis fast zur Vollendung gediehen war, geht aus einem Briefe Leibls an seinen Bruder Ferdinand hervor, wo er ihm mitteilt, er brauche jetzt nur noch einen Rahmen, um es ganz fertig zu machen. Von diesem Augenblicke ab fehlt jede Spur des Gemäldes.

haltes in Paris zu kurz, denn beim Ausbruch des Krieges verließ er Frankreich. Doch die große goldene Medaille des Salons, auf die man ihm Hoffnung gemacht hatte, wurde ihm für das Porträt der Frau Gedon tatsächlich verliehen.

Leibl war gern in Paris. Sein Bruder Ferdinand schreibt einmal über ihn an seine Mutter: „Die Sprache scheint ihm zu gefallen, wie überhaupt die feine französische Lebensart ihm mehr zusagt. So steht zu erwarten, daß er Paris vielleicht nie verläßt." Auch die Freiheit von finanziellen Sorgen muß ihm angenehm gewesen sein, ferner der Erfolg und das Gefühl, in seiner Kunst sich trotz seiner Jugend anerkannt zu sehen von einer Künstlerschaft, die, im Gegensatz zu dem Gros der deutschen Kollegen, auf der Basis einer soliden Tradition wirklich wußte, was Können heißt; nicht zuletzt war es auch wohl (aus einer Stelle des zitierten Briefes zu schließen) die künstlerische Atmosphäre der Stadt, die ihm sehr zusagte. Wenn aber sein Bruder Ferdinand meinte, er würde am Ende ganz in Paris bleiben, so täuschte der sich doch. Auch ohne den Ausbruch des Krieges wäre er wieder nach Deutschland gegangen. In München waren, wie er selbst an seine Mutter schrieb, noch einige Charaktere, die er gerne verwerten wollte. Auch wußte er, daß das „Gastrollengeben im Porträtfach" auf die Dauer der Ruin seiner Kunst würde; er wollte frei sein zu malen was ihm beliebte, und er sah die Gefahr, die dem Spezialisten, dem Nichts-als-Porträt-Maler, drohte.

Normalerweise hätte Leibl bei Ausbruch des Krieges Soldat werden müssen. Er reiste auch sofort nach Köln um seiner Gestellungspflicht zu gehorchen. Doch auf Verwendung des preußischen Gesandten in Paris befreite König Wilhelm ihn, als einen hervorragenden Künstler,

von der Pflicht Soldat zu werden und gegen Frankreich die Waffen zu tragen. So begab er sich dann im Herbst des Jahres 1870 wieder nach München.

Die Münchener Epoche, die ungefähr drei Jahre dauerte, war eine Zeit des Sichsammelns und Sichfindens. Außer einer großen Reihe von Bildnissen und Köpfen malte er damals an dem sehr umfangreichen Werke der „Tischgesellschaft". Doch hat er es nicht ganz vollendet. Schließlich reifte in ihm der Entschluß, München zu verlassen und, vielleicht für immer, aufs Land zu ziehen, das heißt also nach damaligen Verhältnissen: in die Einsamkeit.

Was trieb ihn von München weg? Gewiß kamen eine Reihe äußerer Gründe zusammen, die etwas bestimmend mitwirkten. Das Atelierleben mit seinen vielen und oftmals störenden Kollegenbesuchen — er war, seit seiner Pariser Erfolge, ein sozusagen berühmter Mann — behagte ihm nicht, so gerne er auch mit einigen Gesinnungsgenossen verkehrte. Das Cliquenwesen in München, das Strebertum und die Unsolidität des ganzen Kunstbetriebes waren ihm zuwider. Außer von seinen Gesinnungsgenossen, die er aber alle überragte, hatte er von niemand etwas. Er wußte, was die Kunst war und wer er, Leibl, war, und daß auf die Dauer in München doch kein Platz für ihn sein würde. Leute von großer Macht, die genau über das Riesenmaß seiner Begabung Bescheid wußten, waren fest entschlossen, ihn nicht hochkommen zu lassen, ihn, der gar nicht „hochkommen" wollte. Zudem machte ihm die Gesundheit seines Hundes, den er sehr liebte, Sorge, das Tier kränkelte in der Stadt immer — kurz, es sprachen viele Gründe für seinen Wegzug von München. Aber der Hauptgrund war wohl ein tieferer: „Hier in der freien Natur und unter Naturmenschen kann

man natürlich malen", schrieb er seiner Mutter. Das war's. Der, nennen wir es ruhig so, der Realismus, der in ihm steckte, war in der Stadt nicht durchzusetzen, auch wenn einer ein Riese war. Um so zu schaffen, wie er es wollte, natürlich, treu, ganz hingegeben an die Natur, so wie einer der großen alten Meister, das hätte er in der Atelierluft nicht gekonnt. Darum zog er hinaus. Sicher ist es ihm, zumal auf die Dauer, nicht leicht geworden. Er fühlte seine Vereinsamung und es war ihm, so hoch er das Echte der unverfälschten Naturmenschen gelegentlich zu schätzen wußte, kein Vergnügen, fast nur mit Bauern verkehren zu können. Er hat tatsächlich, man weiß es aus Äußerungen von ihm selber, den Umgang mit gebildeten Menschen entbehrt, bei dem ihm wohl war. Aber er hat seiner Kunst das Opfer gebracht, vielleicht mit vollem Bewußtsein dessen, daß es ein Opfer war. Worte hat er nie gemacht und über Notwendigkeiten nie mehr hinterher geredet, und so darf es nicht verwundern, daß wir, einige wenige der angedeuteten Äußerungen abgerechnet, hierüber keine Klagen von ihm hören. Was seine Kunst verlangte, tat er in aller Schlichtheit und Selbstverständlichkeit. Der Instinkt, der ihn so handeln hieß, mochte untrügerisch sein. Wäre er ein Münchener geblieben, so hätte man ihn gewiß klein gekriegt. So, wo er nicht an Ort und Stelle war, hat der Neid der Kollegen nur vermocht, ihn, wie er so schön selber sagte, „in den Skat zu legen". — Man hat diese Stadtflucht Leibls verglichen mit dem Tun der Maler von Fontainebleau, die auch der Großstadt den Rücken kehrten und sich draußen ansiedelten; besonders mit Millet hat man ihn verglichen. Mit Unrecht. Die waren doch mehrere und hatten ihre Frauen mit und konnten miteinander reden über das, was ihnen am Herzen lag; und Millet hatte ganz gewiß sentimentale Zwecke bei dieser ab-

sichtlichen Verbauerung, aus denen er dann nachher wieder Kunst machte. Leibl war allein, sein Gemüt konnte er auf dem Lande mit Phantasien besonderer Art nicht bevölkern, künstlerisch war er ganz isoliert mit seinem treuen Gefährten Sperl, und die Schönheit der Landschaft, die ihm menschlich so viel bedeutete, gab ihm, dem Menschenmaler, für seine Kunst wenig. Auf das, was man künstlerische Anregung nennt, hatte er ganz verzichtet, er mußte alles aus sich und aus seinem Verhältnis zur Natur heraus schaffen. Daß jenes Dämonium, dem er sich unterordnete, nicht vollkommen Gewalt über ihn bekam und ihn am Ende zugrunde richtete, verdankt man im wesentlichen wohl seiner ungeheuren Körperkraft: In körperlichen Anstrengungen und in der von ihm so sehr geliebten Jagd fand er ein Gegengewicht gegen seine Arbeit, diese harte „Sträflingsarbeit", wie sie Lenbach einmal nannte. Ein minder starker Körper hätte eine derartige andauernde geistige Arbeit wahrscheinlich nicht ohne geistigen Schaden ausgehalten.

Im Anschluß an die Nennung des Namens Lenbach sei eine kurze künstlerpolitische Bemerkung gestattet. Wenn vom Neid der Kollegen geredet wird, wenn Leibl selbst davon redete — hier saß der Feind. Aber es war weniger die einzelne Persönlichkeit, als die künstlerische Gesinnung, die sie vertrat. Piloty, Lenbach, die falsche Altmeisterei, die „Allotria", der Münchener Schlenker, die neudeutsche Renaissance und was alles so dazu gehört, das waren die Mächte, gegen die Leibl nie aufgekommen wäre. Anderseits aber, und so wenig dieser Tatbestand verschleiert werden darf, anderseits aber waren es doch wieder Künstler, und zum Teil Münchener Künstler, die seine Bedeutung zuerst erkannten und für sie eintraten. Außer den Getreuen, mit denen

er in der Münchener Zeit, 1870—1873 verkehrte, und außer den Gesinnungsgenossen, die sich ihm anschlossen, wie Sperl, Schider und Trübner, und außer denen, die seine oder vielmehr seiner Bilder Schüler wurden, sind Künstler von andrer Richtung und von andrem Gewächs doch für ihn eingetreten. Als niemand von ihm kaufen wollte, tauschte Chase die Cocotte gegen eines seiner eigenen Werke, Munkacsy machte es so mit den Dachauerinnen, Defregger mit dem „Unglücklichen Paar", Lindenschmitt verschaffte ihm einen großen Bildnisauftrag und Andreas Achenbach verhalf dem Bildnis des alten Pallenberg, das der Besitzer bekanntlich verachtete, zu seinem verdienten Ansehen. So muß man, wenn man den Neid der Kollegen verdammt, damit nicht die ganze Münchener Künstlerschaft meinen, sondern eine Anzahl rühmlicher Ausnahmen machen; schon wegen der Gerechtigkeit. —

So zog Leibl also nach Graßlfing, zunächst unter Beibehaltung seiner Wohnung und seines Ateliers in München und gelegentlich zu kürzerem Aufenthalt in der Stadt einkehrend. Bei Leibl geht nie etwas ganz sprunghaft. Er war nicht so, daß er von heute auf morgen den Stadtmenschen auszog und plötzlich zum Bauern wurde. Sondern anfangs wohnte er draußen zum Arbeiten, behielt aber festen Fuß in der Stadt, und erst allmählich, unter dem Zwang seiner wachsenden Einsicht, machte er sich gänzlich los.

Seine Lebensschicksale werden mit der endgültigen Übersiedelung aufs Land noch einfacher, als sie es vorher schon waren. Er lebt auf Bauernweise und wird bald von den Bauern ob seiner menschlichen Tüchtigkeit geschätzt, ja von ihnen als ihresgleichen angesehen. Er arbeitet, jagt, schwimmt, reitet, rudert, tobt sich gelegentlich körperlich

aus, geht ins Wirtshaus, trinkt allerhand, verkehrt mit den paar Gebildeten, deren er habhaft werden kann, dem Arzt, dem Tierarzt, dem Apotheker, dem Baron vom Schloß, dem Pfarrer, hat hie und da Besuch aus der Stadt und läßt nicht viel von sich hören. Seine eigentlichen Schicksale sind seine Bilder.

Wie recht er damit hatte, aus München fortzugehen, zeigen seine in Graßlfing entstandenen Arbeiten. In den drei Münchener Jahren hatte er wohl eine Anzahl von sehr schönen Bildnissen und Studien gemalt, aber die große Arbeit, das Hauptwerk, an das er nach dem Pariser Aufenthalt ging, die „Tischgesellschaft" hatte er nicht vollenden können. Hier in Graßlfing gelingen ihm zwei Meisterwerke kurz nacheinander: „Die Dachauerinnen im Wirtshaus", die aus dem Besitz des Malers von Munkacsy in die Berliner Nationalgalerie gelangten, und die „Dachauerin mit Kind", die in Paris im Jahre 1889 zuletzt gesehen wurde, dann lange verschwunden war und vor einigen Jahren von Herrn von Tschudi in Brüssel wiedergefunden und für die Nationalgalerie erworben wurde. Ferner der nicht ganz fertig gewordene „Schimmelreiter" und zwei, drei andere Arbeiten.

Die Graßlfinger Werke fanden in München Anerkennung, er bekam auf der Münchener Ausstellung die große goldene Medaille. Die Kollegen, die in der Jury saßen, begriffen also, daß sie es hier mit hervorragenden Leistungen zu tun hatten. Aber das Publikum kümmerte sich um diese Meisterwerke des Dreißigjährigen, zum Manne Gereiften, nicht, kaufen tat niemand etwas. Es scheint, als habe Friedrich Pecht, der sich von allen deutschen Kunstkritikern damals vielleicht doch das miserabelste Lebenswerk zusammengeschrieben hat, mit seiner Besprechung dieser Bilder die im Publikum herr-

schende Meinung wiedergegeben. Was er über die „Verunstaltung von Gottes Ebenbild", den „Kultus des Häßlichen", den „frechen Zynismus der Courbetschule" und den „Mangel an feinerem Studium der Form" äußert, ist von einer so faustdicken Trivialität, daß man ruhig annehmen darf, dieses Urteil sei das des durchschnittlichen Spießers von damals schlechthin gewesen.

Im Spätherbst 1874 verließ Leibl Graßlfing, um den Winter in München zu verbringen. Viel gemalt hat er dort nicht. Er wurde nur um die Erkenntnis reicher, daß es mit München nun einmal nicht ging, daß das Land doch das Richtige für ihn sei. Im Frühling zog er nach Unterschondorf am Ammersee. Die Schaffensfreudigkeit und Schaffensfähigkeit nahm hier noch zu. Vier große Werke jener Gattung, die ihm am meisten am Herzen lag und neben der ihm das Porträtmalen erst in zweiter Linie stand, nämlich Werke im großfigurigen Genre, gelangen ihm hier: „Die Dorfpolitiker", „Der Jäger", „Das ungleiche Paar" und der „Sparpfennig". Daneben einige ganz meisterhafte Köpfe in kleinem Format und einige hervorragende Porträte, wie zum Beispiel das des alten Freiherrn von Perfall. Aber in München hatte er mit diesen Werken kein Glück. Die Zeitschrift für bildende Kunst (Leipzig) nannte die „Dorfpolitiker" zwar in einer kurzen Notiz ein Meisterwerk, aber die Münchener lehnten es ab. Wer dafür einzutreten wagte, wurde, buchstäblich, verprügelt. Was man daran so empörend fand, war der Mangel an Idealität. Erst die Ausstellungen in Wien 1877 und in Paris 1878 brachte den „Dorfpolitikern" die schuldige Anerkennung. In der deutschen Abteilung der Pariser Ausstellung gab man diesem Bilde den Ehrenplatz und die Kritik war begeistert. Auch ein Käufer fand sich: der Sammler Stewart aus Phila-

delphia zahlte 15000 Mark dafür. In demselben Jahre tauschte Defregger das „Ungleiche Paar", das unverkäuflich war, gegen eines seiner eigenen Werke. —

Im Jahre 1876 bekam der Künstler den Auftrag, das Bildnis der Gräfin Treuberg auf dem Schlosse Holzen zu malen. Er lebte im Hochsommer des folgenden Jahres einige Zeit dort, begann ein Bild der Gräfin, und malte ein anderes fertig. Ferner porträtierte er noch das Reitpferd des Grafen. — Als er in Holzen fertig war, kehrte er im Herbst wieder nach Schondorf zurück, aber nur auf kurze Zeit, zu Ende des Jahres ist er wieder in München; später ist er nie wieder in Schondorf gewesen.

Dies ist eigentlich erstaunlich. Zwar war er ja auch in Graßlfing nur kurze Zeit. Aber das begreift man: Graßlfing war als Wohnort äußerst unbequem, nichts Menschliches fesselte ihn dort, außer den Modellen. Als in dieser Beziehung für ihn nichts mehr zu holen war, zog er weiter. Hier in Unterschondorf jedoch lagen die Dinge ganz anders. Die Zeit hier war nicht nur künstlerisch, sondern vielleicht in noch höherem Maße menschlich seine glücklichste. Er konnte jagen und segeln nach Herzenslust, hatte die herrliche Landschaft, lebte nicht eben schlecht, war sehr befreundet mit dem jungen Baron Perfall (dem Modell des „Jägers") und hatte eine Liebe dort — das hübsche Mädchen, das wir auf dem „Ungleichen Paar" sehen. Er genoß das Leben in vollen Zügen, schuf herrliche Dinge und tobte sich tatsächlich aus wie nie zuvor und nie wieder. Weshalb ging er fort auf Nimmerwiederkehr? Man sieht den Grund nicht recht ein, und es klafft in der Tat hier eine Lücke in seiner Biographie. Man muß versuchen, Klarheit zu schaffen. Daß seine Liebesgeschichte dabei im Spiel war, das

ist in gelegentlichen Versionen mündlich verbreitet. Er „ging" mit dem Mädchen und hatte, wenn man ihrer eigenen Aussage und der einiger eingeweihter Personen trauen darf, ein Kind mit ihr. Nun hat man gesagt, hierüber seien die Schondorfer Bauern so empört gewesen, daß sie ihn aus ihrem Ort mit Gewalt verjagt hätten. Aber diese Erklärung genügt nicht. Wäre Leibl ein beliebiger „Stadtfrack" gewesen, der sich als Lüderjahn an einem Mädel vergangen hätte, gut, so wäre alles in Ordnung. Aber das war Leibl nicht, niemand hielt ihn dafür, die Bauern schon gar nicht, sie sahen ihn tatsächlich als ihresgleichen an und hätten höchstens verlangt, daß er das Mädchen heirate. Ein uneheliches Kind ist in diesen Kreisen, wenn es nicht von einem Eindringling kommt, kein Grund, um zur Mistgabel und zum Dreschflegel zu greifen. Es steckte noch etwas andres dahinter, und ich muß hier eine andre Erklärung wiedergeben, für die zwar keine schriftlichen Beweise vorliegen, für deren Glaubwürdigkeit indessen die Qualität der Zeugen bürgt.

Leibls Freund, der jetzt verstorbene Freiherr von Perfall, hat Herrn Dr. Hermann Uhde-Bernays folgende Geschichte erzählt. Im Herbst des Jahres 1877 erschien eines Tages eine Dame bei Leibl, eine Pariserin — jene Dame, die zur „Cocotte" im Jahre 1870 in Paris Modell gesessen hatte, und reklamierte Leibl für ihre Person. Mit welchem Rechte ist vollkommen unbekannt, ist aber für vorliegenden Fall auch unwichtig. Kurz, die Tatsache, daß da auf einmal, bäurisch gesprochen, „das Mensch", das einer ganz andren Sphäre entstammte, bei Leibl erschien, mußte nach bäuerlichem Ehrenkodex nun allerdings die Bauern in Harnisch bringen und deswegen — nicht des unehelichen Kindes wegen — haben sie ihn dann mit ihren bäuerlichen Waffen bedroht. Er hat dann eiligst, unter Hinterlassung seines Hausrates und mehrerer Bilder, das Feld geräumt,

und die Freunde Perfall und Sperl haben an Bildern gerettet, was zu retten war.

Soweit die Erzählung. Dokumente für ihre Richtigkeit kann man nicht beibringen. Aber außer der Qualität des Zeugen sprechen verschiedene Gründe dafür, vor allem das Vorhandensein unbekannter Bilder in Unterschondorf, die aber aus naheliegenden Gründen einstweilen nicht gezeigt werden und von denen weder Notizen noch Photographien zu erlangen sind. Ferner der auffallende Wechsel in Leibls Stimmung vor und nach dieser Zeit. In Unterschondorf war er ein fröhlicher Mann, überschäumend in Lebenskraft, nachher war er zeitweise recht düster und in sich verschlossen und sehr ernst. Man begreift diesen Wechsel, wenn man ein tiefgehendes Erlebnis annimmt. Leibl war eine sehr fein empfindende, keusche Natur; wer ihn noch gekannt hat, versichert dies auf das bestimmteste. Da ist es begreiflich, daß ihm gerade dieses Erlebnis seiner, wie es scheint, einzigen Liebe, die er so plötzlich verlor, sehr tief ging. Geliebt hat er dann nie wieder, auch von erotischen Abenteuern wissen wir nichts, vom Heiraten wollte er nichts hören, und, so derb er auf anderen Gebieten sein konnte und oft war, — wenn das Gespräch unter Männern auf das unanständige Gebiet übergriff, stand er auf, ging fort und sagte nachher etwas von „Schweinerei". Alles dies scheint mir dafür zu sprechen, daß jene Erzählung des Freiherrn von Perfall auf Wahrheit beruht und daß die Ursache für dieses plötzliche Abbrechen seiner Schondorfer Zeit tatsächlich der so katastrophale Abschluß seiner Liebesgeschichte gewesen ist. — Nachdem Leibl einige Wintermonate wieder in München verbracht hatte, ging er im Frühling 1878 wieder aufs Land, diesmal nach Berbling, mit dessen neuernanntem Pfarrer Blank

er gut bekannt war und wo ihm gute Modelle in Aussicht gestellt wurden. Hier begann er im Frühsommer sein großes Bild, die „Frauen in der Kirche". Vier Sommer arbeitete er daran, zeitweise unter großen Mühen, Widerwärtigkeiten und Gefahren. Die angestrengte Arbeit in der dämmerigen kalten Kirche war der Gesundheit, besonders den Augen, unzuträglich, ein Modell wurde ihm krank, bekam entzündete Augen und ein Geschwür an der Hand, so daß er wochenlang nicht weiter arbeiten konnte; und um die Gesundheit eines andren, des jugendlichen Modells, war er mit Grund besorgt. Dann wieder machte ihm die große Hitze zu schaffen, in deren Folge die Farben zu schnell trockneten — für einen Prima- und Naß-in-Naß-Maler die fürchterlichste Sorge —, die Enge der Kirche behinderte ihn auch und spielte ihm einen Streich mit der Berechnung der Proportionen, so daß er, weil ihm auf diese Weise die vordere Figur zu lang geraten war, einmal die Arbeit von zwei vollen Monaten wieder fortkratzen mußte. Zu dem allen aber starb gleich nach dem ersten Sommer, also im Herbst 1878, der Pfarrer Blank, sein Freund, der ihm nicht nur menschlich sehr wert geworden war, sondern auch seiner Kunst Verständnis entgegengebracht und ihr in äußeren Dingen Vorschub geleistet hatte. Durch dessen Tod war das Schicksal des ganzen Bildes überhaupt in Frage gestellt, und es hat viel Zeit und Mühe gekostet, bis es gelang, dem neuen Pfarrer die Erlaubnis, in der Kirche zu malen, abzuzwingen. Aber ungeachtet all dieser Widerwärtigkeiten und auch trotz der Depression, in die ihn der im November 1880 erfolgte Tod seiner Mutter versetzte, gelang es ihm, das Bild im Sommer 1881 zu vollenden. Er wohnte damals schon in Aibling — da Berbling sich auf die Dauer als allzu unbequem und der schlechten Nahrung wegen als zu ungesund

erwiesen hatte — und er mußte eine Zeitlang jeden Tag zwei Stunden marschieren, um an sein in der Berblinger Kirche stehendes Gemälde heranzukommen.

Als das Bild im März 1882 in München im Künstler-Unterstützungsverein für drei Tage ausgestellt wurde, machte es großes Aufsehen. Jeden Tag waren tausend Besucher davor, man hatte vorher davon gehört, daß Leibl seit Jahren an einem großen Bild male, und die Ausstellungsleitungen in München, Paris und Amerika bemühten sich darum. So war die Ausstellung ein Ereignis im Münchner Kunstleben. Das dominierende Gefühl bei den Besuchern soll ein andächtiges, bewunderndes Schweigen gewesen sein. Die offizielle Kritik aber, Friedrich Pecht, benahm sich wieder, wie bei den „Dorfpolitikern", unverantwortlich. Zu loben verstand Pecht das Bild nicht, seinen Tadel wieder offen auszusprechen wagte er auch nicht, offenbar angesichts der hohen Bedeutung, die in Künstlerkreisen dem Werke beigemessen wurde, und so schrieb er jene berüchtigte Kritik in der Beilage zur Münchener Allgemeinen Zeitung vom 19. März 1882, aus der man nicht klug wird, so wimmelt es von „einerseits" und „anderseits aber", und in der unter andrem steht, der Eindruck des Bildes sei derartig, „daß man ihn ebensowenig vergesse, als wenn wir eine moralische Ohrfeige durch dasselbe erhalten hätten". In Wien war das Bild dann im gleichen Frühling und Sommer auch ausgestellt. Auch hier war der Erfolg gleich Null. Bei der Preisverteilung fiel das Bild durch und die offizielle Kritik blamierte sich ebenfalls. Der Berichterstatter für die Zeitschrift für bildende Kunst, Isidor Krsnjavi, der immerhin noch wohlwollend ist, spricht doch tadelnd von Leibls auf die Spitze getriebener Ehrlichkeit, und halb lobend, halb tadelnd sagt er: „Wäre

ein Knaus möglich, wenn er so malte wie Leibl?" Und im folgenden Jahre schrieb Adolf Rosenberg, auch ein berühmter Mann: „Leibl leistet innerhalb der Grenzen der Nachahmung Bedeutendes. Daß er kein schöpferischer Meister ist, zeigt die Langsamkeit seines Schaffens." — In Paris aber fand das Gemälde, wie seinerzeit die „Dorfpolitiker", uneingeschränktes Lob, die Tageszeitungen sowohl wie die Revuen sprachen offen ihre Bewunderung aus, selbst nationalistische Blätter, die es für ihre Pflicht hielten, die sonstige Minderwertigkeit der Deutschen auch bei dieser Gelegenheit zu betonen. Auch das gleichzeitig entstandene und ebenfalls bei George Petit ausgestellte „Mädchen mit der Nelke" („l'œillet"), das Leibl dann später, weil es ihm als Ganzes nicht gefiel, zerteilte, ward hier rühmend besprochen. Es war also wieder dieselbe Sache wie mit den „Dorfpolitikern". In deutschen Künstlerkreisen bestenfalls stillschweigende Anerkennung, im deutschen Publikum völliges Ignorieren und in der deutschen Kritik die schwerste Verkennung und Nichtachtung. In Paris dagegen einstimmige Anerkennung und Bewunderung.

Noch ehe das Bild fertig war, im Jahre 1880, kamen Kaufgebote. Der Pariser Händler Goupil, der sich für Leibl seit seiner Pariser Zeit interessierte und ihm, wenn er dauernd in Paris leben wollte, eine Rente garantierte, hatte Absichten auf das Bild. Ebenso Herr von Schön in Worms. Der bot anfangs 60000 Mark, trat dann, da Lenbach ihm dringend abriet und da Leibl 100000 Mark forderte, zurück, und erwarb es dann im folgenden Jahre für 43000 Mark. —

Noch vor der Fertigstellung dieses Bildes hatte Leibl, wie schon erwähnt, seinen Wohnsitz gewechselt und war nach Aibling gezogen. Hier baute er sich ein Atelier, das anfangs aus nur einem einzigen Raum

bestand, später, im Jahre 1885, durch einen zweiten Raum erweitert wurde. Nachdem er sich von der gewaltigen Arbeit des Kirchenbildes zunächst ausgeruht hatte, begann er in Mietraching, wohin er gelegentlich ging, ein größeres Bild, das er aber des engen Raumes wegen liegen ließ, malte ein einziges Großfigurenbild, das Mädchen mit dem Korbe (jetzt im Kestner-Museum in Hannover) und sammelte sich dann für ein ganz großes Werk, das im Format doppelt so umfangreich werden sollte, wie das Kirchenbild. Dieses scheint ihn doch noch nicht ganz befriedigt zu haben, jedenfalls schreibt er, er wolle dieses Mal das Äußerste aufbieten, um einmal etwas wirklich Gediegenes herauszubringen. Es handelte sich um die „Wildschützen." Im Oktober 1882 ist er so weit, daß er beginnen kann — er hatte „herrliche Burschen beisammen, wie er solche noch auf keinem Bilde sah". In der harten Arbeit von beinahe vier Jahren unter manchen Zweifeln und bei vielen Sorgen — er fürchtete, er würde die hohen Modellkosten nicht dabei herausbekommen — vollendete er das Bild. Im Sommer 1886 war es fertig. Es scheint so, als habe er schon damals gefühlt, daß er hinter seiner Aufgabe in gewissem Sinne zurückgeblieben sei. Die Äußerung, mit der er sonst den Abschluß fast jedes Werkes zu begleiten pflegte: „Dies ist noch das Beste, was ich je gemacht habe", wollte sich diesmal nicht einstellen, und gegenüber dem begeisterten Lob einiger Bekannten, die das Bild gleich nach der Fertigstellung sahen, war er wortkarg und unsicher und meinte: „Ich weiß nicht." Es wäre aber falsch zu glauben, diese seine eigenen Bedenken seien der Grund gewesen, daß er es in Deutschland gar nicht ausgestellt habe. Er hat nie die Absicht gehabt, von vornherein nicht, es den Deutschen zu zeigen. Noch als es in den ersten Anfängen steckte, schrieb er: „Doch es soll

niemand wissen, was ich male, bis ich fertig bin und dann gleich weiter damit und keine Sekunde in Deutschland ausgestellt." Die bösen Erfahrungen, die er bei Gelegenheit der Ausstellung der „Dorfpolitiker" und des „Kirchenbildes" mit der deutschen Kunstkritik gemacht hatte, hatten ihm die Lust genommen, sich abermals solcher Verständnislosigkeit auszusetzen. So schickte er das Bild gleich nach Paris, wo er ein sachliches Urteil erwarten konnte und wo keine Neider und heimlichen Gegner an der Arbeit waren.

Jedoch, dieses Mal war die Pariser Kritik nicht so begeistert wie früher. Die Leute sahen wohl die meisterhafte Malerei, aber es blieb ihnen nicht verborgen, daß in den Proportionen und in der Beherrschung des Raumes starke Fehler waren. Das Ganze saß ihnen, wie es scheint, nicht recht zusammen und die Figur des Burschen vorne war zu lang. Kein Liebhaber, der das Bild hätte erwerben wollen, meldete sich, und so kam es von Paris zurück. Leibl's Gefühl, das er bei der Vollendung schon gehabt hatte, daß mit dem Bilde nicht alles in Ordnung sei, hatte ihn nicht betrogen. Er sah die Fehler ein und schrieb: „Die Ausstellung war für mich nicht günstig. Nicht etwa, weil dort Franzosen sind, sondern weil das Bild nicht auf der Höhe meiner sonstigen Bilder war." Aber neu gemalt hat er es nicht, es war wohl nicht zu retten, und im folgenden Jahre zerschnitt er es dann in drei Teile. Es war sein letztes großes Werk. Mehrfigurige Kompositionen im Großformat hat er fortan nicht mehr geschaffen, seine Genrebilder der späteren Zeit bewegten sich in bescheideneren Dimensionen und nur in Einfigurenbildern und Bildnissen wählte er gelegentlich das lebensgroße Format. Manche seiner Genrekompositionen, und zwar die glücklichsten, wie etwa die der „strickenden Mädchen" (Dresden) sind über den Zustand der ausgeführten Skizze nicht hinaus-

gekommen, andere, wie „in der Küche“ (eine Fassung in Stuttgart, eine andre in Köln) beschäftigten ihn sehr, ohne daß es ihm jedoch gelang, den entscheidenden großen Wurf zu tun. Man kann sich dem Eindruck nicht verschließen, als habe zeitweise der Mißerfolg dieses umfangreichsten seiner Werke, dieser „Wildschützen“, in das er alles, was er an Kunst zu geben hatte, hineinlegen wollte, ihn zeitweise doch sehr bedrückt und auf seiner Schaffensfähigkeit gelastet.

Nach dem Wildschützenbild wurde Leibl in Deutschland immer unbekannter und unbeachteter. Auf Ausstellungen schickte er wenig, die früheren Käufer kümmerten sich kaum noch um ihn, und die Kunsthändler auch nicht. Einer, dem er einmal eine Serie von Arbeiten zu relativ geringen Preisen anbot, hätte wohl gewollt, konnte jedoch nicht, da er für einen solchen Zweck keinen Kredit fand. Und nur Porträtmalen wollte Leibl auch jetzt noch nicht. Im Jahre 1887 wurde er von Herrn Pallenberg junior, der seine Malerei sehr liebte, beauftragt, sein Porträt zu malen. Er fuhr auch nach Köln und malte es und fühlte sich sehr wohl dabei. Herr Pallenberg hatte ihm einen schönen Atelierraum einrichten lassen. Aber bald zog es ihn wieder in die Natur und in seine Einsamkeit. Nur dort glaubte er schaffen zu können, wie er müsse. Genug zu leben hatte er. Mehr wollte er nicht. „Wenn ich nur satt zu fressen hab' und min Kunst“, hat er einmal gesagt.

Ende der 80er und Anfang der 90er Jahre muß seine Verschollenheit am schlimmsten gewesen sein. Als im Jahre 1894 die Firma Gurlitt in Berlin ihn um eine Anzahl von Bildern zu einer Ausstellung bat, antwortete er hoch erfreut und wollte es so recht nicht glauben, daß es in Deutschland noch jemand gebe, der sich des „lebendig begrabenen Leibl“ erinnere. Im folgenden Jahre kam dann die Wandlung zum Besseren. Auf

der großen Berliner Kunstausstellung 1895 erhielt er die große goldene Medaille und alle seine Bilder wurden verkauft und zwar an einen einzigen Liebhaber, den Geheimrat E. Seeger in Berlin. Der begeisterte sich für diese Malerei und fuhr nach Kutterling, wo Leibl damals wohnte, um ihn persönlich kennen zu lernen. Die beiden Männer fanden schnell den Weg zueinander und der Sammler und der Künstler vereinbarten, daß alle Werke, die Leibl fortan schaffen würde, mit Ausnahme der Bildnisse anderer Personen, Seeger gehören solle, zu einem Preise, der in jedem Einzelfall besonders festgesetzt werden solle, jedoch sine obligo für beide Teile.

Diese Abmachung war für Leibl eine große Wohltat. Er wußte nun, daß der moralische Erfolg seiner Kunst kommen müsse und daß er frei war von finanziellen Sorgen. Bedrückt hatten solche ihn zwar nie sehr, da er bedürfnislos war, aber das Gefühl, schaffen zu können, ohne sich bei jeder Leinwand fragen zu müssen, was wird aus ihr und ob sie wohl einer kauft, das war ihm doch eine große Erleichterung seiner Situation. Obwohl Seeger nie sein Mäzenatentum ausgenutzt, sondern immer gute Preise gezahlt hat, so hat Leibl dabei doch keine Reichtümer gesammelt. Die Zeit wo er glaubte, für ein Bild (wie das Kirchenbild) 100000 Mark fordern zu können, war vorüber, schon weil solche Riesenarbeiten nun nicht mehr da waren. Aber man sollte, wie es heute doch recht oft geschieht, jetzt nachträglich nicht beklagen oder gar hämisch bemängeln, daß Seeger damals „nur" Tausende zahlte und nicht Zehntausende, Seeger war doch der erste, der überhaupt in großem Maßstabe wieder von ihm kaufte, zu einer Zeit da sich niemand sonst um ihn kümmerte und da Leiblkaufen noch, wenn man es einmal geschäftlich betrachtet, ein Wagnis und ein Risiko war. Und auch dadurch, daß

Leibl diesen einen Käufer gefunden hatte, war ja der Markt für ihn noch nicht mit einem Schlage wieder offen, sondern zwei Jahre später noch bekam der Künstler von einer großen Ausstellung alle seine Arbeiten unverkauft zurück, bis auf eine Skizze, die mit 600 Mark bezahlt war. Damals war er zeitweise über diesen Mißerfolg wieder recht niedergeschlagen und zweifelte von neuem an einem guten Ausgang der Dinge und meinte, er würde doch wohl im Dunkel sterben. Zu solchen Zeiten war es für ihn ungeheuer wertvoll, außer seinen persönlichen Freunden wenigstens einen Menschen zu haben, der nur um seiner Kunst willen zu ihm gekommen war, der treu zu ihm hielt und an ihn glaubte, der ihn aufrichtete und ihm Freude verschaffte. Die Fahrt zur Rembrandt-Ausstellung nach Amsterdam im Jahre 1898 sowie nach Haarlem und dem Haag, welche die beiden Männer unternahmen, war doch die letzte ganz große Freude seines Lebens.[1])

Im übrigen, wenn wir es nicht aus Äußerungen seiner Freunde wüßten, wir würden es aus seinen letzten Werken schließen, daß die Jahre nach 1895 wieder glücklichere Jahre für ihn waren. Es ist ein Aufschwung zu verzeichnen. Jedoch, wer angesichts dieses erneuten Aufschwungs seiner Kunst glauben mochte, Leibl würde nun abermals ganz große Werke schaffen können, etwa von der Bedeutung der Tischgesellschaft oder der Grasslfinger Arbeiten oder der Dorfpolitiker oder des Kirchenbildes — der wurde in diesem Glauben betrogen: Der Tod schlug dem Meister den Pinsel aus der Hand.

Leibl ging an einem Herzleiden zugrunde. Im Jahre 1894 hatte er einen Bluterguß in die Netzhaut des einen Auges gehabt; später

[1]) Zu der andren von Seeger geplanten Reise, nach Italien und Spanien, ist es nicht mehr gekommen.

suchten ihn oft Gichtanfälle heim und im Jahre 1897 stellte eine ärztliche Untersuchung eine Vergrößerung des Herzens fest. Trotzdem mäßigte er seine Anstrengungen bei der Arbeit und bei der Jagd kaum, erst als um Neujahr 1900 die Schweratmigkeitsanfälle sich vermehrten und er sich einen heftigen Bronchialkatarrh zugezogen hatte, vertauschte er das sonnenlose Kutterling mit dem milderen Aibling. Der Arzt, der ihn dort behandelte, schickte ihn im Mai nach Nauheim zur Kur. Nachdem er diese absolviert hatte und sich besser fühlte, ging er im Juli in Kutterling wieder an die Arbeit. Nach einer Überanstrengung, die er sich im August bei der Jagd zugezogen hatte, machte die Krankheit rapidere Fortschritte. Er siedelte im Oktober wieder nach Aibling über und begab sich im November nach Würzburg in eine Klinik. Wie es um ihn stand, wußte er. Seine einzige Klage war, daß er nie mehr würde malen können. Am Abend des 4. Dezember 1900 starb er, nachdem er einige Tage vorher die Sakramente empfangen hatte. Auf dem Friedhof in Würzburg liegt begraben, was sterblich an ihm war. —

Wie Leibl im Leben ausgesehen hat, wissen wir durch eine Anzahl Selbstporträte und Bildnisse von befreundeter Künstlerhand, sowie durch Photographien. Zur Ergänzung diene die Schilderung, die Karl Longuet am 17. Dezember 1905 in der Frankfurter Zeitung von ihm gegeben hat:

„Leibl war von mittlerer Größe. Seine Figur ähnelte der eines Seemanns, wie auch sein Gang etwas Wiegendes hatte, wobei die leicht gebogenen Arme taktmäßig bewegt wurden. Sein Kopf zeigte die runde Schädelform, wie die physisch starken Menschen eigen ist. Das bis zum Ende seines Lebens volle bräunliche Haar war kurz geschnitten. Bei oberflächlicher Betrachtung mußte man ihn für nichts weiter als einen

Jäger oder Landwirt halten. Sobald man aber den Gesichtsausdruck näher ins Auge faßte, konnte man nicht im Zweifel darüber sein, daß man es mit einer bedeutenden Persönlichkeit zu tun hatte. Die tiefblauen Augen blickten ruhig und fest, konnten aber in Augenblicken der Erregung Blitze sprühen. Die Nase war fein geschnitten und fast gerade. Der Mund, der durch einen kurzen bräunlichroten Vollbart zum Teil verdeckt wurde, deutete in seiner nicht sehr bestimmten Linienführung auf die Neigung zu Zweifeln und kritischer Beobachtung. Die nicht sehr großen Hände waren äußerst muskulös, und es schien beinahe unbegreiflich, daß damit solche Wunderwerke minutiöser Feinmalerei geschaffen werden konnten. Alle Bewegungen, die Leibl ausführte, waren ruhig und, wenn auch schwerfällig, so doch keineswegs unbehilflich oder gar ungeschickt, vielmehr war bei ihm niemals eine unschöne Haltung oder Bewegung wahrzunehmen, und man darf annehmen, daß Leibl sich dessen bewußt war."

Von allen, die ihn gut gekannt haben, wird Leibl als ein hervorragend tüchtiger Mensch geschildert. Gegen seine Freunde war er treu und zuverlässig, gegen seine Eltern zeit ihres Lebens ein sehr guter Sohn — man muß jenen Brief lesen, den er beim Tode des Vaters (1870) an die Mutter schrieb, in dem er sagt: „Besonders hart ist mir der Gedanke, ihn (den Vater) manchmal betrübt zu haben, aber vielleicht habe ich auch manchmal ihm einige Freude verursacht, und das erstere ist gewiß nicht mit Willen geschehen." — Gegen Bedürftige und Elende war er sehr wohltätig, jedoch im geheimen, die wenigsten wissen davon. Kurz, er war ein guter Mensch. Und er war ein Charakter. Mit Halbheit und Falschheit hat er sich nie eingelassen, und wie gediegen er in seiner Gesinnung war, wie streng gegen sich und andere,

zeigt der kurze Abriß seines Lebens, den wir überblickt haben: Weil er das, was er tun wollte, nicht ungehindert innerhalb der Welt tun konnte, in der er lebte, kehrte er diesem Kreise den Rücken, isolierte sich und tat unter Opfern, was er zu tun für nötig hielt. Er ließ nicht mit sich handeln, sobald der große, der einzige Inhalt seines Lebens: seine Kunst, in Frage kam. Er wollte das Ganze. Seine seelische Energie war nicht geringer als seine körperliche.

Wie er schon als Knabe gewesen war, so blieb er als Mann: kraftvoll und fein zugleich. Im Verkehr mit den Modellen konnte er gelegentlich sehr derb und heftig sein und wenn ihn einmal die Wut packte über die Niedertracht, die gegen ihn arbeitete, dann hatte er, auch beim Schreiben, keine Angst vor sehr starken Ausdrücken. Aber Trivialität und Gemeinheit waren ihm stets widerwärtig. Wenn es in ihm, nach Mißerfolgen, auch noch so rumorte und stürmte, er war nie jähzornig, sondern blieb gerecht. Als er an dem einzigen Kunstpublikum, auf dessen Urteil er schließlich noch etwas gab, dem Pariser, eine schwere Enttäuschung erlebte, damals mit dem Wildschützenbild, da wurde er nicht mißmutig und verbittert und sagte nicht etwa, „nun fangen die auch an", sondern er suchte und fand die Schuld bei sich selber. Seine Seele war im Gleichgewicht.

Man hat Leibl so oft und so immer wieder als einen groben „Bauernmaler" hingestellt, daß jedesmal, wenn von ihm die Rede ist, betont werden muß, daß er alles andere als eine grobe Natur war. Wohl schien das äußere Wesen oft recht rauh, so wie Leute, die schweigsam sind und keine Worte machen, oft rauh wirken. Aber Feinheit des Gefühls war ihm nichtsdestoweniger in hohem Maße eigen. Der ihm angeborene Sinn für Form spricht deutlich genug dafür. Wenn er als

Mann, der da auf dem Dorfe zwischen Bauern lebte, nie häßliche Bewegungen machte oder sich unschön hielt, so zeigt dies, wie durch und durch fein sein angeborenes Empfinden war; und daß er auch in äußeren Dingen die Schönheit der Form sehr hoch schätzte, zeigt seine Liebe zur französischen Sprache, die er als Sechsundzwanzigjähriger mit großem Vergnügen neu lernte. Und so wie er selbst ein sehr schönes Deutsch schrieb, verlangte er von aller Literatur zunächst, daß sie gut, das heißt: klar geschrieben, sei. —

Seine Bildung war nicht die klassische, die Oberstufen des Gymnasiums hat er ja nicht besucht und sehr viel gearbeitet hat er auch vorher nicht. Aber sie war darum doch nicht gering, sie genügte ihm, um sich auf allen Gebieten, die ihn interessierten, bald ein eigenes Urteil zu bilden und das Echte vom Unechten zu unterscheiden. Sein Geschmack in literarischen Dingen war hoch, von Musikern liebte er besonders Bach, und von alten Malern Rembrandt, Rubens, Franz Hals, Velasquez, Terborch und Brouwer; von deutschen Malern seiner Zeit nur Menzel. —

Dies alles, sein Leben und seine Persönlichkeit, ist schlicht und ruhig, aufrecht, stark und ungeheuer gediegen. Vielleicht nicht genial in dem Sinne, wie man seinen großen Zeitgenossen und Waffenbruder Edouard Manet genial nennen konnte. Wenn von seiner Persönlichkeit dennoch eine beherrschende, ja eine faszinierende Wirkung ausging, so lag das daran, daß sich in ihm, wie auch in Menzel, jene andre, unpersönlichere Art der Genialität, das Genie des Sachlichen, in der höchsten Form verkörperte, welche die deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts erlebt hat.

ZWEITES KAPITEL

DAS WESEN DER LEIBLSCHEN KUNST

Als Leibl im Jahre 1869 sein erstes im Sinne der damaligen Zeit fertiges Bild, die „Kritiker" ausstellte, hatte er bei der Düsseldorfer Künstlerschaft großen Erfolg, man nannte ihn den „Malerkönig". Und als er dann das Bildnis der Frau Gedon auf der Internationalen Kunstausstellung in München 1869 zeigte, hätte er dafür beinahe die goldene Medaille bekommen. Sein erstes Auftreten in der Öffentlichkeit fand also Anerkennung, er war ein junger Meister. Später hat man ihn dann mehr oder minder offen befehdet, und wenn er einmal an die Mutter schrieb, seine Arbeiten seien mißkannt und verachtet worden, so war das durchaus nicht übertrieben.

Wie erklärt sich dieser tätige Haß nach anfänglicher Bewunderung? Daß es nicht nur der Neid gewisser Kollegen war, haben wir bei der Betrachtung seines Lebenslaufes gesehen. Die Gründe lagen tiefer, Leibl war in gewisser Hinsicht etwas andres, als jene Kunst, die ihn umgab. In München herrschte damals die „Komposition". Ob das nun Historie war oder Genre, ist gleichgültig. Der Meister des Genre, Ramberg, äußerte einmal vor einem Studienkopf Leibls, es sei bedauerlich, daß ein Mensch, der soviel könne, immer nur Köpfe male und nie ein Bild. Es kam, hier wie dort, auf „gestellte Szenen" an. Das wollte Leibl nicht, wenigstens nicht, nachdem er klar über sich geworden war. Gestellte Szenen waren ihm ein Greuel. Er wollte Realismus. Wie Edouard Manet wollte er malen was er sah und wie er es sah und nicht so wie es andren zu sehen beliebte. Wie Manet verachtete er die Berufsmodelle und ging in das einfache schlichte Leben. Das genügte, um ihn bei Kritik und Publikum unmöglich zu machen. Den „Mangel an Idealität" verziehen ein Publikum und eine Kritik nicht, die unter ideal das verstanden, was man bei Damenbildnissen „geschmeichelt" nennt. Eine

Zeit, der selbst die Ehrlichkeit zu viel wird, die von „auf die Spitze getriebener Ehrlichkeit" im tadelnden Sinne redet, konnte kein zustimmendes Verhältnis zu Leibl finden. Der war eben immer ehrlich. (Bei Ehrlichkeit in der Kunst gibt es keine Gradunterschiede; entweder man ist ehrlich, oder man ist es nicht.) Und eine Zeit, die sich langsam bemühte der Kunst Böcklins gerecht zu werden und die, als das geglückt war, sich nun auch einmal etwas ausruhen wollte, die mußte Leibl ablehnen und Böcklin recht geben, der da gesagt hatte, Leibl, das müsse ein schrecklich langweiliger und denkfauler Kerl sein. Leibl war, nach damaligen Begriffen, „l'art pour l'art", er trieb Malerei um der Malerei willen.

Die Künstler aber hatten andre Gründe, ihn abzulehnen, als das durchschnittliche Publikum. Abgesehen von denen, die ihm aus richtigem Brotneid mißgünstig waren, mochten die meisten instinktiv fühlen, daß hier einer kam, der ihnen allen das Leben sehr sauer machen würde. Ein Knaus war, um jene schon angeführte Kritik nochmals zu zitieren, eben nicht möglich, wenn er so malte, wie Leibl. Das solide gründliche Handwerk, das Leibl sich erworben hatte, mußte über kurz oder lang der Maßstab werden, den man an die Produkte aller Atelierkunst anlegen würde und damit war denen, die bisher berühmt gewesen waren, der Boden unter den Füßen weggezogen. Denn wenn man erst einmal einen aus der Ateliertradition heraus gewonnenen Maßstab hatte für das, was gut gemacht war und was nicht, dann war es nur noch ein Schritt bis zu der Erkenntnis dessen, was gut gedacht, was gut empfunden war. Das Handwerk und seine Fragen ging bis dicht an die Fragen der Moral.

Wenn man also nach dem Grunde für die Ablehnung Leibls forscht und gern wissen möchte, was denn nun so neu an ihm war, so lautet

die Antwort: Er war einfach zu gut, um dauernd anerkannt zu werden. — Daß Edouard Manet Stürme von Wut entfesselte, begreift man, wenn man auch nur eine Viertelstunde im großen Saal des Louvre gewesen ist, wo heute seine „Olympia" hängt. Denn sie ist nicht nur gut, sondern auch sehr kühn: Sie wirft manche Tradition über den Haufen. Aber daß Leibl jemals als gefährlich, als ein gefährlicher Neuerer gelten konnte, das begreift man in keiner modernen und in keiner alten Gemäldegalerie. Er ist kein Revolutionär, er wirkt klassisch von vornherein. Um zu begreifen, weshalb er trotzdem abgelehnt wurde, muß man sich genau klarmachen, wie gut seine Malerei eigentlich ist.

In Leibls Werken ist der alte Streit „Hie Zeichnung — hie Malerei" für Deutschland in einem klassischen Siege zur Ruhe gekommen. Man kann zeichnen wie Dürer und malen wie Frans Hals, und dabei doch frei sein von Dualismus und Eklektizismus. Zeichnen ist bei ihm Mittel zum Zweck und der Zweck heißt: Modellierung der Form, der bleibenden Form, des Unveränderlichen an ihr. Er zeichnet mit dem Stift und mit der Farbe fast gleichzeitig, er will die Schärfe des Konturs vor dem Licht ebensosehr wie das Nachgehen der Rundung im Raum, das Verfolgen der Oberfläche bis über alle Hebungen hinweg und in alle Senkungen hinein. Bei allem, was er macht, will er wohl zunächst das Stoffliche wiedergeben, die Oberfläche, ihre Teile, ihren Zusammenhang untereinander. Aber ein Bild, wo nichts als das ist, ist ihm noch kein Bild. Ein Kopf muß auch noch Knochen haben, an jedem Punkt soll man sehen, woran man ist, wo der Blick sich, geographisch, befindet; eine Hand soll genau verraten, wie die Knochen und Knöchel liegen. Nur so drückt sie ihm aus, was sie ausdrücken soll. Und ein Körper muß deutlich seine Struktur und seine Funktionsmöglich-

keiten zeigen. Ein Aktmaler war Leibl nicht. Als Realist malte er, was das Leben ihm zeigte, und in dem Milieu, in dem er lebte, sah er wenig Akte. Vielleicht wäre er als ein Fleischmaler bei seiner aufs Konstruktive gerichteten Anlage doch auf die Dauer in Konflikte gekommen und hätte am Ende Körper gemalt, wie Signorelli. Die einzigen Akte, die wir von ihm kennen, stammen aus einer Zeit, in der seine Form noch nicht vollendet war. Der Christuskörper, den er für die Kirche in Berbling malen wollte, wäre sein einziger großer Akt geworden.

Vielleicht ist es der Sinn aufs Konstruktive, der ihm ermöglichte, bei dieser manchmal übertrieben erscheinenden Vertiefung in die Form und in die Einzelform fast nie den Zusammenhang des Ganzen aus dem Auge zu verlieren. Einer, dem nur die Oberfläche, nur das Stoffliche am Herzen lag, hätte zu einem Detaillisten, am Ende gar zu einem Denner werden können. Denn das ist das Merkwürdige an Leibls Bildern, wenigstens an denen, die er nicht zerschnitten hat — so sehr man auch eine Einzelheit, etwa eine Hand, oder was manchmal noch schöner ist, ein Auge, oder gar einen Kindermund bewundert und genießt und Stück für Stück fühlend im Geiste nachmodelliert — in dem Augenblicke, wo man den Blick vom Detail losmacht, ordnet es sich wieder unter. Deshalb brauchte Leibl auch eine Art von Fertigmachen, wie sie bis dahin in der modernen Malerei unbekannt war. Der Grad von Vollendung eines Details, mochte es noch so winzig sein, bestimmte die Haltung des ganzen Bildes — bei Leibl kann man immer sagen, ob ein Bild in seinem Sinne fertig ist oder nicht. Daher ist ihm wohl öfter als andren passiert, daß er einzelne Teile eines Gemäldes, die schon ganz fertig waren, wieder wegnehmen mußte. Sie waren ihm dann wohl zu fertig und hätten schließlich einen Grad von „poussé“ für das Ganze

erfordert, der dieses Ganze am Ende doch in Verwandtschaft zum „trompe l'œil" gebracht hätte[1]). Als Ideal für das Aussehen seiner Bilder schwebte ihm ein Zustand vor, den Lionardo einmal mit jenem Vergleich charakterisiert hat, wo er verlangt, daß ein Gemälde die Realität so festhalte, wie eine Spiegelplatte sie auffange.

Leibls Formvollendung ist das Höchste, was je ein Maler erreicht hat. Der erstaunte Ausruf der französischen Kritik angesichts des Kirchenbildes und des „œillet", des Mädchens mit der Nelke, daß dies schon keine Malerei mehr sei sondern wie Wirklichkeit, ist ein beredtes Zeugnis dafür; übrigens ein Urteil, das uns von großen Künstlern der Antike und der Renaissance, ganz ohne Ästhetik, oft und in stereotyper Wiederkehr berichtet wird, das abgegriffen scheint und das dennoch hin und wieder, alle paar Jahrhunderte einmal, angesichts neuer Tatbestände wieder neue reale Bedeutung bekommt. Diese neue Tatsache ist Leibls unerhört scharfe Art des Sehens, die auf einer sehr seltenen physischen Vollkommenheit seiner Augen beruht haben muß. Er sah präziser als die andren Europäer. Wenn in dem großen Bilde der Dorfpolitiker ein einziges der Modelle seine Silhouette auch nur um eines Millimeters Breite veränderte, Leibl sah es sofort und behauptete, das ruiniere ihm sein ganzes Bild. Wie im Ganzen, so im Detail. Und weil er diese ihm angeborene Gabe des ganz scharfen Sehens mit aller Energie immer noch steigerte, gewahrte er Feinheiten der Formbildung, die andren verborgen blieben, deren Ignorieren ihm jedoch als das ihm so verhaßte Ungefähr erscheinen mußte. Das ist der Fortschritt, den er in

[1]) Daß Leibl einmal aus dem Kirchenbilde eine ganze Figur wieder herausnahm, hatte, wie an der betreffenden Stelle des biographischen Abrisses bemerkt wird, andre Gründe: Hier hatte er die Maßverhältnisse der Körpergröße verfehlt.

die Welt gebracht hat und mit dem man seither rechnet und zu rechnen hat.

Es geht dem Menschen, der von Leibls Bildern herkommt, tatsächlich so, wie die Kollegen bei seinem Auftreten fürchten mochten: Man nimmt aus ihnen einen Maßstab mit für Gediegenheit in der Wiedergabe der Form, der erschreckend anspruchsvoll macht und deshalb sehr gefährlich wird, und der einen dahin bringt, daß man am Ende schon um seinetwillen dem Impressionismus dafür dankbar wird, daß er einen von dem hoffnungslosen Suchen nach weiterer Steigerung erlöst und einem andre Möglichkeiten eröffnet hat: Über Leibl hinaus ist auf dem gleichen Wege keine Entwicklung mehr denkbar, er hat alles erschöpft.

Mit dem Impressionismus hat Leibl im Prinzip nicht viel gemeinsam. Wenn er sich zeitweise auch mit ihm berührt und kurz nach dem Pariser Aufenthalt Dinge malt, die Manet nahe stehen, diese Berührungen haben nicht lange gedauert. Als ihm einmal eine Kritik gebracht wurde, in der jemand ihn bei Gelegenheit der Ausstellung einer seiner wenigen Landschaften einen Pleinairisten nannte, lehnte er das ab. Er fühlte wohl, daß in dem Augenblicke, wo er ein Pleinairist oder Impressionist würde, er seiner Kunst den Todesstoß versetzen müßte. Was er wollte, das war das Bleibende einer Erscheinung. Die Impressionisten wollten ihren Wechsel. Er wollte das Ruhende, sie das Flüchtige — hier gab es keine Brücken.

Man wundert sich, daß bei einer solchen Anschauung Leibls Bilder heute nicht tot wirken. Da doch unser Sehen und unser Eindruck der Erscheinung dem Wechsel und der Bewegung in Licht und Luft unterworfen ist, und da Leibl doch hierauf keine Rücksicht nimmt, müßte

er, so denken wir, eigentlich unlebendig wirken, oder mindestens archaistisch, wie die Bilder jener alten Meister, die von dieser Unbeständigkeit der Erscheinung nichts wissen und „die Welt als Wille und Vorstellung" nicht erlebt haben. — Manchmal wirken Leibls Bild nun allerdings ein wenig so, das muß zugegeben werden. Aber doch nur sehr selten, und es sind vorzüglich jene Werke, die er dann später zerschnitten hat, vielleicht aus diesem Grunde mit zerschnitten hat. Daß er sich aber in den weitaus meisten Fällen trotzdem die Lebendigkeit gewahrt hat, liegt an seiner erstaunlich gefügigen Technik. Und wenn er an einem Bilde auch drei volle Sommer malte und die drei Frauen in der Kirche da immer wieder akkurat genau so vor sich hatte wie stets, heute so wie gestern und morgen so wie heute — das Ganze war ihm doch jedesmal so neu und so lebendig, daß sein Auge seiner Hand diese Lebendigkeit mitteilte, daß sie mit weicher zarter Gefühligkeit auch den leisesten Intentionen gehorchte, so wie ein gut gebautes Schiff dem minimalsten Steuerdruck folgt. Die mächtig starke Hand war, wenn sie den Pinsel führte, graziös und voll von Empfindung, nie sitzen die Pinselstriche falsch, das heißt der Struktur seines Stoffes zuwiderlaufend, nie findet man eine Stelle, die nur mit leblosem Handwerk zugestrichen wäre. Auch in dem Bilde der „Cocotte" schon, das vielleicht das schönste Emaille zeigt, das ihm je gelungen ist, glaubt man unter dieser schmuckartig funkelnden Oberfläche doch noch das zarteste Leben pulsieren zu sehen. Die Hand mit den gespreizten Fingern ist um nichts unlebendiger als die entsprechende Hand der „Olympia", trotzdem sie fast schattenlos modelliert ist und trotzdem man die Lage der Pinselstriche nur mit der Lupe erkennen kann. „Ich möchte mein ganzes Leben lang nur Porträte mit schönen Händen malen", hat er einmal gesagt. Was

hieß ihm denn schön in diesem Sinne? Doch nicht die Eleganz der gepflegten schlanken Hand allein, in die van Dyck verliebt war, sondern der Reichtum dieser feinen und feinsten Formen, der in einem solchen Gebilde aufgehäuft ist und der für sein Auge eine Fülle von lebendigstem Ausdruck enthielt. Eine verkürzte Hand, das hat ihn schon in seiner Jugend einmal gereizt, und noch als er in Nauheim untätig herumsaß, kurz vor seinem Tode, klagte er, wenn sich nur sein Modell die „Wabr" (die ihm für das damals noch nicht vollendete „Mädchen mit der Samtmütze" stand) die Hände nicht mit der Feldarbeit verdürbe!

Eine Hand, ein Mund, ein Auge — wie ist das alles lebendig bei ihm! Wenn er das ansah, modellierte er es im Augenblick in seiner Seele nach, und daher beseelte er die Form unbewußt, im Augenblick des „Abmalens". Das ist seine Art der Formenphantasie. — Ob seine Technik offen ist und mit großen Farbfetzen aufmauernd, wie beim Bildnis des Malers Kadeder, oder halboffen zusammenbauend, wie beim Bildnis des Bürgermeisters Klein, oder wie geschliffenes Emaille, wie bei der „Cocotte" und den „Wildschützen" oder zart flimmernd, wie bei der „Dachauerin mit Kind" oder borstig verschmolzen, wie bei einigen Köpfen aus der Mitte der neunziger Jahre, — immer geht von der Struktur seiner Flächen eine Lebendigkeit aus, die zwar nicht suggestiv ist wie bei den Werken der Impressionisten, sondern verhaltener, die nicht die Dinge in der Atmosphäre hinzaubert, sondern mehr vor ihr, die aber doch fast immer wirksam ist und die auf alle Fälle genügt, um uns instinktiv fühlen zu lassen: Dies ist unsre Zeit. Über Leibls Technik ist von einem Laien wenig zu sagen[1]): Er war, wie man weiß, Primamaler,

[1]) Nach Schlittgens Mitteilung hatte Leibls Palette folgende Farben: Kremserweiß — Kadmium hell — Kadmium dunkel — Ocker licht — Ocker dunkel — Kobalt —

Lasieren war ihm, seitdem er aufs Land gezogen war, persönlich verhaßt und bei andren verdächtig. Er malte immer ins Nasse hinein und erfand sich manches Mittel, um ein Bild von einem Tage zum andern naß zu erhalten, durch Einschlagen in feuchte Tücher, durch Versenken in den Keller usw. In der Mitte der 70er Jahre wandte er statt der Ölfarben in einigen größeren Arbeiten die Tempera an, die ihn anfangs sehr begeisterte, von der er sich aber bald wieder lossagte — vielleicht weil er einige dieser Temperabildnisse, wie den Langbehn durch falsches Firnissen sehr verdorben hat; das Firnissen war überhaupt seine schwache Seite und hätte er später Sperl nicht gehabt, der ein Meister auf diesem Gebiete war, so wäre er wohl oft in arge Verlegenheit geraten.

Ebenso unsympathisch wie Lasieren war ihm in seiner Reifezeit das sorgfältige Untermalen. Auch eine Vorzeichnung legte er nicht immer an. Die Entstehung seiner Gemälde ist nach Meier-Graefe folgende: „Er zeichnete zuerst das Bild in den wesentlichen Teilen, malte dann die Hauptflächen, schliff das Ganze mit Bimsstein ab, so daß nur eine vage Andeutung blieb und begann dann die eigentliche Malerei. Ein sehr instruktives Beispiel für dieses Verfahren ist das unvollendet gebliebene Bildnis der Frau von Schraudolph in der Bremer Kunsthalle.

Oft malte er auch unmittelbar vor dem Objekt gleich von Anfang an so, wie es nachher aussehen sollte, zum Beispiel bei Bildnissen, fing bei einem Detail, oft beim Auge an, malte es vollständig fertig und ging dann weiter über die Fläche. Er setzte also Stück für Stück aneinander, wie ein Mosaikarbeiter.

Terra di Siena — Patent Zinnober — Krapplack — Elfenbeinschwarz. Manchmal: Gebrannter lichter Ocker — Goldocker. Sehr selten: Ultramarin — Preußisch Blau.

Fast alle seine Bilder haben sich sehr gut gehalten. —

Wie untrennbar bei ihm Zeichnen und Malen ist, lehrt ein Blick auf seine Zeichnungen. Man erwartet etwas Holbein-Ähnliches, oder Dinge wie Ingres sie gibt, die letzte Exaktheit und Korrektheit. Aber was man findet, sind eher „malerische" Blätter, mit wilden großen Strichen aufs Papier geworfen oder mit flüchtigen Kohleflecken hingewischt. Daneben gibt es natürlich auch sorgsam gezeichnete Arbeiten, wie etwa die „Lesende Alte" in Leipzig oder das Bildnis der Mutter. Doch sie sind selten und sind nicht das Eigenste; es sind Miniaturen, Zeichnungen mit bildmäßiger Absicht. Wo er wirklich zeichnet, nur für sich, da äußert sich sein Sehen durchaus malerisch. Und es ist fast ein Paradox, daß von allen seinen Arbeiten gerade seine graphischen der impressionistischen Technik am nächsten stehen. Einige von ihnen, wie die allerdings unfertigen „Kühe im Geschirr" und die radierten Herrenbildnisse, sowie vor allem die mit der Feder gezeichneten Selbstbildnisse haben eine flimmernde Lebendigkeit im Atmosphärischen, die ihnen den Charakter momentaner Visionen verleihen. —

Durch seine ablehnende Stellung zur impressionistischen Anschauungsweise erklärt sich Leibls Kolorismus. Von Verselbständigung der Farbe kann bei ihm kaum die Rede sein. Er kommt von der Atelierkunst her und was er in den besten Arbeiten seiner jugendlichen Meisterzeit gibt, ist alleredelste Münchener Atelierkultur. Er sucht den malerischen Ton, den sie alle damals suchten; daß er der Größte darin wurde, verdankt er, außer seinem angeborenen Talent, der Energie, mit der er dies Ziel verfolgte. Der Unterschied zwischen ihm und den andren ist auf diesem Gebiete nur ein Gradunterschied, kein prinzipieller Gegensatz. Ein Bild, wie die „Kritiker", in seinem reichen, lebendigen, auf

den Zweiklang von Graugelb und Perlgrau gestimmten Gesamtton mußte einen Mann wie Ramberg neidisch machen, und wenn ein niederländischer Kunstkritiker dem Meister des Bildnisses der Frau Gedon schrieb, sein Werk sei ganz einfach so schön wie Rembrandts schöne Sachen, so war der, abgesehen vom Menschlichen, auch wieder durch diese unvergleichliche Tonschönheit bezaubert, durch diesen von ferne an den Rembrandtschen Goldton erinnernden Reichtum der großen, bernsteingelben Flächen des Gewandes. Und was Leibl zu Courbet trieb, war die Gleichartigkeit ihres handwerklichen Ideals, — er verehrte in Courbet den bis dahin unerreichten Tonmaler.

Auf dieser koloristischen Basis wird dann Leibl langsam farbiger und heller. In der Graßlfinger Periode tut er einen großen Schritt auf diesem Wege, in der Mitte der neunziger Jahre ist seine Farbenpracht heiter und gegen Ende seines Schaffens steigert sie sich zu einem Reichtum, der bunt wirken würde, wenn nicht ein sicherer Ton alles zusammenhielte. Leibl ist nicht bunt, wie Dürer gelegentlich, sondern koloristisch wie Holbein und Vermeer. Wenn man jemals daran hat zweifeln können, daß er ein großer Kolorist war, so liegt das daran, daß die Beurteiler von damals noch zu sehr unter dem Einfluß der neuen Lehre vom allein seligmachenden Pleinair standen, daß sie sich an seinem Schwarz stießen und an der Dunkelheit seiner Bildnisse, die doch lediglich durchs Atelier und durch die Tracht seiner Modelle bedingt war und nur eine relative Dunkelheit ist. Als der konsequente Tonmaler, der er ist, muß er, der Nichtpleinairist, fast immer von einer Note ausgehen, die dunkler ist als der entsprechende Wert in der Natur — daher die sogenannte Dunkelheit seiner Bilder. Seine Farben sind nie laut, sondern bei aller Stärke immer ein wenig zurückhaltend. Aber sie haben einen

vollen Klang, weil das Ensemble fest und mit reicher Tonfolge aufgebaut ist, auch in seinen hellsten Sachen, wie dem herrlichen Mädchenkopf mit dem weißen Kopftuch der Sammlung Nabel. Alles in allem ist Leibl ein Kolorist von einer Vollendung, wie sie auch Ingres nur in höchstens einem halben Dutzend von Werken allerersten Ranges erreicht hat.

Vielleicht hat Leibl hart zu kämpfen gehabt, um den Rest von „Atelier", der ihm anhaftete, beim Schaffen ganz auszutilgen. Aber die „Akademie" wenigstens hat er sehr schnell überwunden. Wenn wir lesen, daß er gerne bei Piloty gearbeitet hätte, um sich in der „Komposition" noch zu vervollständigen, so freuen wir uns über den Ernst des Akademieschülers, der alles lernen wollte, was es zu lernen gab, aber wir freuen uns noch mehr über den Leichtsinn des Künstlers, der das alles wieder vergaß. Von jener Komposition, die damals Piloty beherrschte und durch die er die Kunstwelt beherrschte, hat nichts auf Leibl abgefärbt; es wäre bei ihm ebenso unfehlbar zum Theater geworden wie bei allen andren, die sich nicht rechtzeitig losgemacht haben. Seine Komposition, durch die er groß ist, ließ sich nicht lernen. Sie beruhte auf einem Instinkt für Gleichgewichtsverhältnisse, der angeboren sein und dann geläutert werden muß, einem Sinn für Klarheit der Erscheinung, für das Zwingende im Aufbau von Massen, Flächen und Linien. Seine Komposition durchdringt sich mit seiner Kenntnis des Charakteristischen. Er geht nie von einem starken Raumerlebnis aus, sondern er setzt zusammen. Daß er dabei an der Klippe der „gestellten Szene" vorbeikommt, dankt man seinem tiefen Blick für das Charakteristische seiner Modelle, der tiefen Kenntnis und Beobachtung des Lebens, dessen alltäglicher Zeuge er war.

Weil er die Bauern als Typen und als Individuen so gut kannte, deshalb konnte er sie um den Katasterleser so gruppieren, daß man meint, er habe sie in gleicher Weise zufällig einmal so überrascht wie den „Jäger", bei dem er wirklich einen gesehenen Augenblick festhielt; daß man meint, das sei ganz natürlich so zugegangen und ginge alle Tage so zu. Und Einer, der die Bauernseele mit ihrer halb inneren und halb äußeren Frömmigkeit nicht so verstand und empfand wie Leibl, der hätte die drei Frauen nie in dieser meisterhaften Weise komponieren können, so scheinbar einmalig und doch so für alle Zeiten.

Oft sind seine Kompositionen gar nicht schön und er wußte das sehr gut; aber er wollte sie nicht anders, weil das Leben auch nicht immer schön ist. Oft beruht bei ihm das ganze Geheimnis einer Komposition nur auf der Wirkung der räumlichen Entfernung, in der zwei Figuren voneinander stehen, auf der Divergenz in den Achsen zweier Körper, zweier Köpfe, ja zweier Hände. Die Masse, die das Volumen eines Körpers vor der Fläche eines Hintergrundes einnimmt, bestimmt manchmal den Aufbau eines ganzen Bildes. Meisterwerke dieser Art von Komposition sind die Dachauerinnen, die Dorfpolitiker, das Kirchenbild, der Spargroschen, das ungleiche Paar, das Bild „In der Bauernstube", kurz fast alle die großen Werke. Und unter den nicht ausgeführten Studien der späteren Zeit sind einige, die in der Anlage nicht minder glücklich zu werden versprachen. Wenn irgend etwas ganz „modern", ganz unabhängig ist bei Leibl, so ist es diese seine Art des Komponierens.

Man hat Leibl den Vorwurf gemacht, er sei seelenlos. Den Vorwurf hat man ja keinem Wirklichkeitsmaler erspart, Courbet, diesem zeitweise so vollkommen romantischen Künstler, so wenig wie Manet,

diesem Menschen der feinsten Empfindung. Dieser Vorwurf beruht stets auf einer Unzulänglichkeit auf seiten der Kritik. Wenn sich in einem Kunstwerk das Seelische nicht geradezu aufdrängt, wenn es nicht aus dem vokativischen Aufblick der Augen springt, wie beim Laokoon oder den Niobiden oder Carlo Dolci oder einzelnen Werken des van Dyck, so pflegt es im Anfang immer übersehen, ja vermißt zu werden. In der Kunst verwechselt man leicht die Seele mit dem Affekt und vergißt dann auch noch, daß in der Kunst der Schritt vom Affekt zur Affektiertheit sehr klein ist. Als Rembrandts Bilder neu waren, sah man das Seelische an ihnen auch nicht, weil er es nicht gesucht hatte. In den Werken großer Künstler sind die Menschen allein mit sich, auch wenn ihrer mehrere beisammen sind — es sei denn, sie wollten gerade repräsentieren. Der Idolino wendet sich so wenig an den Beschauer wie der Papst Innozenz des Velasquez, der Kaufmann Guisze, der uns doch voll anblickt, so wenig wie Rembrandts Bürgermeister Six. Und es wäre im Grunde nicht verwunderlich, wenn wir eines Tages erführen, ein Kritiker Raffaels habe die herrliche Donna Velata seelenlos gefunden; sie ist auch allein mit sich, sie hält nur Seelenzwiesprache mit sich und dem Künstler. Die Seele entdecken immer erst spätere Generationen, erst solche, die sich mit der Form abgefunden haben. Leibl wußte davon. Berühmt ist sein Wort: „Wenn ich den Menschen nur so male wie er ist, da ist die Seele ohnehin dabei", und schon heute fragt man sich erstaunt, wie es denn möglich gewesen sei, einen Mann, der das Kirchenbild und die Dorfpolitiker gemacht hatte, seelenlos zu nennen. Für uns heute sind die drei Frauen in der Kirche voll von Empfindung. Sie sind beseelt, nicht von jener Schwärmerei und Verzücktheit, welche die Arbeiten von Leibls Zeitgenossen Gabriel

Max zu Dokumenten von pathologischem Interesse macht, sondern von jener Bauernfrömmigkeit, die darum, weil sie nicht in weichen Gefühlen schwelgt, nicht aufhört eine Eigenschaft der Seele zu sein. Gewiß sind die Bauern, die da in einer Feldmarkangelegenheit zusammensitzen, äußerst hart und äußerst sachlich; sie denken an ihr Interesse und nicht an ihre Empfindungen. Aber das ist ihr Charakter so und gerade hierin äußert sich ihr Inneres viel schlagender, als jeder psychologische Deutungsversuch es könnte. Leibl hatte recht. Weil er sie in einem bisher unerhörten Sinne so malte, wie sie sind, war die Seele ohnehin mit dabei. Und angesichts seiner Porträtkunst wird der Vorwurf vollends hinfällig. Man sehe dieses so unendlich gefühlvolle Bildnis der Frau Gedon oder das in der Charakteristik so feine des Bankiers Schönlin; man sehe das ausdrucksvolle des alten Baron Perfall an und das so lebendige des Chemikers Jais; und endlich Frau Rieder und Herrn Reindl und die Seegerbildnisse und das Porträt der Frau Roßner-Heine, das letzte Werk, das seine Hand vollendete — und man hat aus allen vier Jahrzehnten seines Schaffens Meisterwerke der Porträtkunst, denen die Malerei des 19. Jahrhunderts gerade vom Standpunkt der Innerlichkeit aus sehr wenig Ebenbürtiges an die Seite zu stellen hat. Daß seine Menschen manchmal nüchtern und hart wirken, liegt an der nüchternen harten Zeit, in der wir leben. In einer solchen Zeit ist Seelenmalerei identisch mit Charaktermalerei. Und daß er die getrieben hat — dies ihm abzustreiten würde heute, wenn er lebte, selbst kein Lenbach wagen dürfen.

Seitdem Leibl berühmt geworden ist, hat man ihn als einen typisch deutschen Künstler in Anspruch genommen. Man kann heute von ihm oft als von dem „großen deutschen Meister" lesen. Der Grund, wes-

Photographie W. Leibls aus den 80er Jahren

halb man sein Deutschtum so betont, ist nicht recht ersichtlich. Wenn die hauptsächlichsten Charaktereigenschaften seines Künstlertums, — die Gediegenheit, die Sachlichkeit, das Sichselbertreusein, das Pflichtgefühl und die Selbstverleugnung —, wenn diese Charaktereigenschaften wirklich, wie so gern behauptet wird, typisch deutsch sind, so sind sie doch auch in Deutschland immerhin sehr selten anzutreffen. Von den großen deutschen Künstlern haben sie in dieser Ausprägung im Laufe der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts wohl nur fünf besessen, Marées, Leibl, Feuerbach, Trübner und Liebermann. Und daß diese Eigenschaften den wenigen ganz großen Meistern der andren modernen Kunstnation, den Franzosen, gefehlt hätte, kann man auch wiederum nicht sagen, man müßte es denn auf sich nehmen, gegen Courbet, Manet, Degas und Cézanne höchst ungerecht zu sein. Leibl war ein deutscher Meister, aber er war, wie Marées, wie Liebermann, zu groß, um ein nur spezifisch deutscher Meister zu sein. Sicher hätte er diese enge Klassifizierung abgelehnt, aus Bescheidenheit und Stolz zugleich. Der Titel: Ein großer Meister, wäre ihm gewiß der liebste gewesen.

DRITTES KAPITEL

DIE WERKE DER JUGEND- UND AKADEMIEZEIT

Die frühesten Bilder, die uns von Leibl erhalten sind, stammen aus den Jahren 1860. Damals ging er noch zur Schule und porträtierte seine Brüder, sich selbst, die Eltern und Freunde. Als er dann, nach Absolvierung der Schule, Malunterricht hatte, malte er hie und da ein Stilleben und im übrigen weiter Köpfe, gelegentlich auch einmal einen Akt. In diesen Werken des jungen Mannes äußert sich vor allem eine sehr scharfe, gründliche Beobachtungsgabe, ein starker Sinn für die Form macht sich auch in seinen Zeichnungen schon geltend. Seine frühen Porträtköpfe haben etwas Eindringliches und Gediegenes, besonders seine Selbstbildnisse, begreiflicherweise, weil er sich selber zum Studium besser stillhielt, als die freiwilligen Modelle. Natürlich schwankt sein Können, einiges von dem Erhaltenen würde man, wenn die Autorschaft nicht durch die Provenienz gesichert wäre, ihm nicht zuschreiben und er hätte ein Porträt wie das des jungen Settegast wohl im Jahre 1896 mit den andren unzulänglichen Arbeiten vernichtet, wenn er es damals gehabt und nicht gleich dem Dargestellten geschenkt hätte. Aber trotz alledem, sein Können ist respektabel und manche dieser Köpfe erinnern in ihrer Frische des Ausdrucks und in der anständigen Gediegenheit in der Formenerfassung und Modellierung an entsprechende Jugendwerke etwa von dem Hamburger Oldach. Es ist die gleiche ehrliche Gründlichkeit in ihnen. Was sein Malenkönnen anbelangt, so ist das natürlich oft noch unzureichend und etwas unbeholfen, aber sympathisch. Nach mißglückten Versuchen eines freien Vortrages in fettiger Manier scheint er ziemlich schnell zu einer gewissen Festigkeit in der Struktur seiner Flächen gekommen zu sein. Das Bildnis des jungen Architekten Franz, um nur eines aus der Reihe herauszugreifen, hat etwas ganz Charaktervolles und verrät ein nicht sehr ge-

wöhnliches Maß von Formenverständnis und Zeichnenkönnen; und der Profilkopf, der seinem Bruder Jean ähnlich sieht, überrascht schon durch starken lebendigen Ausdruck.

Auf der Akademie büßt er zunächst ein wenig von seiner Individualität ein; er lernt dafür sein Handwerkszeug geschickt gebrauchen, kopiert Rubens, van Dyck und Simon de Vos und strebt nach Farbe, weiß aber noch nicht so recht von Farbe und Ton und sucht bald, wie in dem Gysisbildnis und dem Blinden, eine farbig reiche Wirkung mit starker Verwendung von großen roten Flächen, bald entdeckt er den größeren Reichtum in der Häufung von Nuancen gebrochener Töne, wie in dem Mädchen mit Apfel, wo er vierlerlei Braun, Blond, Stahlblau und ganz wenig belebendes Rot zu einer Harmonie zusammenschließt. Unterdessen aber verfeinert er sein Formverständnis emsig weiter, sucht ungewöhnliche und schwierige Stellungen, verlorenes Profil, nach vorn geneigte Köpfe und dergleichen und malt dazwischenhinein, wahrscheinlich als ganz junger Akademieschüler, einen ganz ausgezeichneten weiblichen Akt, mit einer zwischen den Brüsten liegenden Hand, ein geradezu vollendetes Stück Malerei, prachtvoll streng in der Form und äußerst lebendig als Ausdruck. Dies ist eines jener Werke, vor denen die Herren von der Akademie sehen konnten und tatsächlich ja auch sahen, daß sie es in Leibl mit einem weit über dem Durchschnitt stehenden Können zu tun hatten.

Jedoch, eine derartige Frische ist nicht sehr häufig in diesen Werken der Akademiezeit. Die Lebendigkeit, die er sich durch einen vierwöchentlichen Aufenthalt in Parthenkirchen und das dortige Nach-der-Natur-Malen verschaffte, hielt in der Atelierluft nicht vor und wenn auch Studienköpfe, wie der Mann im weißen Bart, einwandfrei sind,

so ist dennoch nicht zu leugnen, daß sich etwas Trockenes und Unnatürliches geltend macht. Die Schatten sitzen zu tief, die Lichter, z. B. das fettige auf der Stirn, sitzen zu dick und das Ganze hat einen etwas trockenen, branstigen Ton: Leibl sah das Licht noch nicht, in dem die Dinge stehen, das Atelier zeigte es ihm nicht.

Sobald er aber an eine wirkliche Aufgabe geht, in der er das in jenen Studien erworbene Können verwerten will, fällt auf einmal alles Schülerhafte von ihm ab und er steht als ein Meister da. Man bekommt vor den großen Bildnissen dieser Jahre das Gefühl, Leibl hätte auf keiner Akademie mehr etwas lernen können. Solche Bildnisse, wie der noch nicht Fünfundzwanzigjährige sie hinstellte, konnte von seinen Lehrern keiner schaffen und von seinen Mitschülern auch nicht, sie stehen ebenbürtig neben, manchmal über den besten Jugendporträten von Feuerbach. Außer den kleineren, wie dem farbig sehr lebendigen und menschlich so sympathischen der Miezi Barth, dem ausdrucksvollen Hirth du Frênes, und dem tieftonigen Wingen, entstammen acht große Bildnisse diesen Akademiejahren. Zunächst das des Vaters. Es soll sehr ähnlich gewesen sein. Die Schönheit des Ausdrucks, die Charakterisierung dieses, wie es scheint, so feinen, gütigen und empfindungsvollen Menschen mit dem weichen Ausdruck in den Augen, diese Dinge allein hätten, wäre das Bild gleich auf eine Ausstellung gekommen, seinem Autor einen ersten Platz unter den deutschen Porträtisten anweisen müssen. Nicht minder erstaunlich ist es als Malerei. Farbig sehr zurückhaltend und dunkel, ein schwarzer Rock mit kleinem weißroten Ordensband vor mahagonibraunem Hintergrunde, auch der Kopf nicht sehr leuchtend, wenigstens das noch etwas zu bräunlichrote Inkarnat nicht, leuchtend nur das graue Haar und der weiße Bart, dann

die fein zusammengestellten Akzessorien, der mattgelbe Schnitt des Buches mit der dunkelzinnoberroten Hülle — das ist ein sehr diskretes, man könnte sagen unscheinbares Ensemble. Souverän jedoch wirkt die Modellierung. Der Kopf baut sich aus diagonal verlaufenden feinen Pinselstrichen auf, die sich den Hebungen und Senkungen der Form in Lage und Führung verständnisvoll anschmiegen, nur auf der Stirn liegen ein paar unvermittelte breite Pinselhiebe. Erstaunlich ist der Sinn des Zweiundzwanzigjährigen für das Stoffliche des Haares, es liegt leicht, nicht allzu glatt über der Stirn, der Haaransatz ist mit äußerster Zartheit behandelt und beim Bart hat der Pinsel das Flockige, leicht Zerzauste mit unübertrefflicher Freiheit nachgeschrieben. Das technisch Überraschendste dürfte aber die rechte Hand sein. Schon als Form und als Zeichnung bot sie in ihrer ebenso charakteristischen wie ungewöhnlichen Stellung nicht unerhebliche Schwierigkeiten. Aber nicht genug damit, daß dies wie mühelos bewältigt ist — als Malerei zeigt diese Hand eine Vollendung in der Modellierung und eine Schönheit im Email, die unmittelbar an die Hand der „Cocotte" schon denken lassen. Dieses Porträt des Vaters bedeutet das erste Meisterwerk des jungen Künstlers.

Es kommt gelegentlich vor, daß Elternbildnisse die weitaus besten Leistungen sind, die ihre Verfasser aufzuweisen haben. Daß das Menschliche, wenn es rein herauskommt, so stark wirkt, daß es gleich auch das Metier zu einer nachher nicht wieder erreichten Vollendung mitreißt. Bei Leibl ist dies nicht der Fall, er malte seinen Vater wirklich nicht besser als er konnte, sondern dies Können war schon sein eigen. Das Bildnis des Bankiers Schönlin, im Arrangement noch reicher und in den Dimensionen noch größer, sowie das des Bildhauers Tobias Weiß stehen sowohl als Ausdruck wie als Malerei durchaus auf gleicher

Höhe, und die weiblichen Gegenstücke zu diesen beiden Gemälden, die „Tante Helene“ und „Frau Gentz“ zeigen die gleichen Vorzüge, seelische Vertiefung und wundervoll feine Malerei, ohne darum doch im leisesten schwächlich zu werden.

In einem gewissen Gegensatz zu diesen Arbeiten stehen einige Männerbildnisse der Jahre 1868 und 1869. Das Porträt des Kölner Kommerzienrates E. Michels bedeutet einen Fortschritt nach der größeren Ausdrucksstrenge und der malerischen Freiheit hin, das des Herrn H. J. Hartzheim wirkt in seiner gußartigen vielleicht auf Wunsch des Bestellers so gehaltenen Technik etwas leblos, — der Szniyei-Merse aber, der allerdings ja nicht fertig ist, steht ganz allein für sich in Leibls Oeuvre. Das Bild ist aus großen Flächen, die unverbunden nebeneinander stehen, zusammengesetzt, hat aber bei dieser Art durchaus nichts Flaches, sondern rundet sich in voller plastischer Wirkung. Besonders die gekrümmte Hand ist voll von Form und schlagendstem Ausdruck. Gewiß hielt Leibl dieses Bild in diesem Zustande nicht für fertig und er hätte es sicher noch oft übergangen, die Löcher zugedeckt und den Einzelformen einen gleichmäßigen Grad von Vollendung gegeben. Und da es die einzige Arbeit ist, die wir in dieser, sagen wir einmal „geistreichen“ Manier von ihm kennen, so läge es nahe zu denken, sie sei so, eben weil sie unfertig blieb und weil uns das Unfertige, Skizzenhafte, wegen der größeren Unmittelbarkeit, nun einmal geistreicher vorkomme; und vielleicht hätten die andren Bilder in früheren Stadien auch so ausgesehen, und Leibl sei eigentlich ein verkappter Impressionist und habe nur den Impressionismus jedesmal in jedem Bilde wieder überwunden. Der Gedanke liegt nah, und wer ihn vor dem Bilde hatte, das in der Ausstellung der Piloty Schule 1909 in München gezeigt wurde, fand

die Hypothese bestechend. Aber es ist ein voreiliger Schluß. Wir haben ja auch andre unfertig gebliebene Arbeiten von Leibl gerade aus jenen Jahren, z. B. den Sperl als Sancho und die Studie zu den Kritikern, auch mehrere Studien zu dem großen Gemälde der Tischgesellschaft. Sie alle zeigen eine andre Manier, sie sind im Ensemble sehr viel vager und im einzelnen dabei bestimmter, und keine ist so, daß man sagen könnte, Leibl habe gleichzeitig so von allen vier Bildseiten her das Ganze in Angriff genommen. Zwar braucht man nicht anzunehmen, daß er sein ganzes Leben lang ein Bild immer nur am Augapfel oder an einem beliebigen Detail begonnen und gleich fertig gemacht und dann Stück für Stück angesetzt habe. Auch Leibl verfügte über verschiedene Manieren des Anfangens und Fertigmachens. Aber dennoch, es ist unmöglich anzunehmen, er habe seine Porträte immer oder oft so angelegt wie diesen Szniyei-Merse. Die übereinstimmende Aussage der andren Skizzen spricht dagegen. Daß man es in diesem Bildnis wirklich mit etwas Außergewöhnlichem zu tun hat, daß Leibl hier einmal mit Bewußtsein etwas andres machen wollte und etwas Neues probierte, zeigt eine andre Besonderheit des Bildes: Die Silhouette. Nie wieder hat Leibl einen Menschen in einem derartig gelösten, degagierten Umriß hingestellt. Sicher war dieser Ungar ein besonderer Typ in der Münchner Kunstwelt, und sein deutsches Gegenstück wäre etwa an dem Porträt des Bildhauers Tobias Weiß zu studieren, das ein paar Jahre früher entstanden ist. Aber gleichviel, diese Arbeit ist eine ungewöhnliche und muß als solche betrachtet und nicht zu falschen Schlüssen benutzt werden. —

Steht dieses Szniyei-Bildnis in Leibls Schaffen an einem besonderen Platz wegen des Reichtums an ungelösten Problemen, so nimmt das

andre große Bildnis dieses Jahres, das Bildnis der Frau Gedon, eine Sonderstellung ein wegen der Fülle der Probleme, die in ihm in klassischer Form gelöst wurden. So auffallend es auch auf der Internationalen Ausstellung, auf der es Leibl berühmt machte, wirkte, es fiel nicht durch Sonderbarkeiten auf, sondern nur durch seine höchste Vollendung. Seelischer Ausdruck und Schönheit der Malerei, Originalität in der Koloristik und Feinheit des Tons gehen in einer Weise im Gleichgewicht, daß angesichts solcher Werte der Name Rembrandt, der schon bei der ersten Ausstellung zum Vergleich genannt wurde, keineswegs wie Blasphemie wirkt. Dabei geht das äußerlich Vergleichbare gar nicht sehr weit. Ein Gemälde von Rembrandt, auf dem neben diesem wunderbar tiefen, unendlich tonreichen gebrannten Bernsteingelb des Gewandes ein so klares, helles Perlgrau steht, wie Leibl es da in dem Hut, den die Frau an seinen Bändern über dem Arm trägt, gebracht und dann durch das bezaubernde Detail des Totenkopfschmetterlings in der Hutnadel bereichert hat — einen solchen Rembrandt gibt es nicht, diese Zusammenstellung ist durchaus selbständig. Was an Rembrandt denken läßt, ist vielmehr nur die Fülle und Lebendigkeit des Gesamttones, das gegenseitige Durchdringen der Töne, die das Ganze zusammenhalten und es reich machen. Dann aber und vor allem das Seelische. Es ist unbegreiflich, wieviel innerlichster Ausdruck einen aus dem Antlitz dieser jungen, in gesegneten Umständen befindlichen Frau anschaut. Die Augen haben diese leicht animalische Träumerei, das Gesicht und die Hände diese durchsichtige Blässe, wie sie Frauen von feiner Natur in solchen Zeiten zu haben pflegen. Und das Ganze rührt an die Tiefen und Geheimnisse des Menschenlebens, wie, ja wie eben manche Bildnisse von Rembrandt. — Daß hier von äußerlicher Nachahmung nicht die Rede

ist, braucht nicht mehr betont zu werden, nachdem darauf hingewiesen wurde, wie wenig äußerliche Ähnlichkeit vorhanden ist. Und innerliche Nachahmung getrieben zu haben ist kein Vorwurf, sondern ein Ruhmestitel.

Wir haben es bisher, außer mit Studien, nur mit Bildnissen aus dieser Akademiezeit zu tun gehabt. Jedoch ein Akademiker von damals war kein rechter Akademiker, wenn er nicht auch Kompositionen gemalt hätte. Leibl hat sich damals mit mehreren beschäftigt, von einer existieren im „Schauspieler" und „Sperl als Sancho" die Vorarbeiten. Fertig geworden sind nur zwei, die „Kritiker", das andre Bild von jener Ausstellung, das auch gleich einen Käufer fand und „Im Atelier". Als Malerei ist besonders das Kritikerbild in seinem wundervollen graublonden Gesamtton und seiner reichen Farbigkeit meisterhaft, als Zeichnung von einer klassischen Vollendung — als Genrebild jedoch hat es gewisse Reste von Akademie nicht ganz überwunden; es ist das erste und vielleicht das einzige, von dem sich dies sagen läßt. Die Komposition erscheint ein wenig zu künstlich, zu „gestellt" und die Charakterisierung etwas übertrieben, die Bewegung überscharf. „Viel Lärm um nichts" wäre zuviel gesagt, aber der Aufwand von Formenreichtum und von Bewegung und Spannung ist doch ein wenig äußerlich motiviert. Daß das Bild eine Geschichte erzählt, ist gleichgültig. Aber es erzählt ein wenig laut und ein wenig umständlich. Der Besucher im Hut, der das neue Blatt seines Freundes prüft und ihm auseinandersetzt, wo es fehlt und mit einer energischen Handbewegung ausdrückt, daß da noch nicht alles stimmt, und der Schuldige selbst, der die Hand noch in der Mappe hält und genau zusieht und zuhört — dergleichen Szenen pflegen nicht mit solchen Haltungen vorzugehen. Trotzdem Leibl auch hier keine Berufsmodelle genommen, sondern

Freunde gebeten hat, ihm zu stehen, das „Stehen“ und „Gestellte“ ist nicht ganz natürlich herausgekommen. Diese Freunde hat er, wie Dilettanten auf dem Liebhabertheater, übertreiben lassen. Als er dann gleich noch ein Bild im ähnlichen Stil, das Bild „Im Atelier“ malte, hat er diesen Fehler vermieden. Starke Bewegtheit lag ihm nicht. —

VIERTES KAPITEL

PARIS

Paris hat Leibls Handwerk die höchste Freiheit gegeben. Seine Technik wird glänzend und flüssig, sein Pinselstrich beweglich und schmiegsam bis zum Äußersten. Von nun an kann er alles ausdrücken, was er will. Dies ist der bleibende Gewinn seines kurzen, nur acht Monate ausgedehnten Pariser Aufenthaltes. Der äußere Ertrag beläuft sich, soweit wir wissen, auf ein fertiges Genrebild, die „Cocotte", ein großes, nicht fertig gewordenes Figurenbild, die „Alte Pariserin", sowie ein Bildnis, eine Genrestudie und ein paar Köpfe.

Von diesen Arbeiten wird die „Cocotte" am längsten Zeit in Anspruch genommen haben, sie ist bis in die Details hinein fertig gemalt. Im Thema an venezianische und niederländische Kurtisanenbilder erinnernd, zeigt sie Leibls Genrekunst von ihrer glücklichsten Seite: Ein ruhiges Existenzbild. Komposition und Ausdruck, Zeichnung, Modellierung und Malerei sind von gleicher Vollendung. Erstaunlich, wie bei absolut geschlossener undurchsichtiger Oberfläche die Form noch lebendig bleibt, wie der ruhende Körper sich unter diesem monströsen Kleid noch atmend hebt und senkt und wie ausdrucksvoll die Hände sind. Man sollte denken, daß bei einem solchen Kleid, dessen Oberfläche so gediegen gemalt ist, der Eindruck der Körperlichkeit vollkommen verloren gehen müsse, man denkt an Tuschzeichnungen von Guys und fände es sehr verständlich, aber Leibl hat es doch erreicht, das Bild vor der unzulänglichen Flachheit zu bewahren. Durch die sehr glückliche Komposition, bei der den gestreckten Linien rechts ganz stark verkürzte Formen links gegenüberstehen, durch die Betonung dieser Streckung mittels der Tonpfeife und die Unterstützung der Verkürzungen durch die geometrische Form der Sofarolle gelingt es ihm sofort den Unterschied zwischen Fläche und Tiefe fühlbar zu machen; dadurch, daß er

auf der flachen Seite hinwiederum die reiche Entwicklung der Handform zeigt und diese durch rundes, kugeliges Beiwerk wieder in Effekt setzt, und dadurch endlich, daß er den verkürzten Arm innen ganz glatt silhouettiert, gewinnt er so viel Körperlichkeit, wie er braucht, um die Schönheit des malerischen, durch keine Schatten beeinträchtigten Tones zur Geltung zu bringen und Fläche gegen Fläche zu setzen. Trotz relativ dunkler Farben wirkt das Bild hell, das schöne Schwarz sehr durchsichtig. Die Mitteltöne zwischen diesem Schwarz und dem schönen blonden gepuderten Inkarnat bilden der gelbgraurote persische Stoff, das Messing des Tellers und das Graublau des Tonkruges.

Etwas seltsam Anziehendes hat das Bild, nicht nur wegen des Sujets. Die wundervolle Materie lockt wie funkelnde Kostbarkeiten, aber sie ist so edel in der Arbeit, so gleichmäßig in der Vollendung, daß sie Distanz aufzwingt. Wäre das Bild im Zustande der Skizze steckengeblieben oder auch nur in so offener Technik behandelt, wie die „Alte Pariserin", so könnte es ein wenig unvornehm und das Mädchen stark dirnenhaft wirken. Aber weil man fern bleibt, trotzdem man das Leben unter dieser schimmernden Oberfläche vibrieren fühlt, hat das Bild nichts Aggressives, es hält das Gleichgewicht zwischen Wirklichkeit und Idee: Es ist monumental. Von Stilisierung keine Anwandlung; dafür aber voll von Stil, weil der Künstler instinktiv, aus Schönheitssinn, die Erscheinung auf ihre stärkste Wirksamkeit hin ansah und in seiner Phantasie ordnete.

Das zweite große Genrebild, die „Alte Pariserin", diese Portiersfrau, die da mit ihrem Morgeneinkauf an Fleisch und Brot sitzt, mit dem Rosenkranz in den Händen, diese groß angelegte Arbeit ist leider nicht fertig geworden, vielleicht, weil der Ausbruch des Krieges und Leibls

Abreise ein vorzeitiges Abbrechen nötig machten. Schon der Gegenstand, die Charakteristik, verlangte bei diesem Bilde größere Einfachheit als bei dem jugendlicheren üppigeren Pendant. Auch die Farben, tiefes Schwarz im Gewand vor braunolivem Grund, mit Rehbraun und

Kohlezeichnung. Bauer mit zwei Dirndln. Ca. 1892

Chamois als Zwischentönen, wirken dunkler und werden aus diesem Dunkel nur durch etwas Weiß am Kragen, sowie durch das Blutrot des Fleisches und das Gelb des Brotes herausgerissen. — Es ist meines Erachtens ungerechtfertigt, das Unfertige dieses Bildes als besonders glücklich für uns zu preisen (wie es geschehen ist). Sieht man die

prachtvoll modellierten fertigen Teile an, wie etwa die Hände, das Kleid, den Schemel, genießt man den Schmelz und zugleich doch die Lebendigkeit der Oberfläche, so muß man es doch eher bedauern, daß einzelne Partien am Kopf und vor allem die ganze große linke untere Ecke des Bildes unfertig stehengeblieben sind. So wie es ist, wirkt es wie ein Fragment, die majestätische Sprache der Silhouette kommt nicht zur Geltung, das Bild hat nicht den prachtvoll festen Aufbau, in dem es geplant war, und dadurch leidet natürlich auch die Charakteristik, der menschliche Ausdruck. Versucht man vor dem Original sich das Ganze fertig vorzustellen, nach Maßgabe der vollendeten Partien, so bekommt man den Eindruck, als wäre dieses eines der monumentalsten und zugleich rhythmisch reichsten Werke des Meisters geworden.

Leibls Anschauungen vom Fertigmachen waren aber damals durchaus nicht starr, jede seiner Arbeiten trug hierfür ihren eigenen Maßstab in sich. Das Bildnis seines Freundes Paulsen ist in der Technik dem „Studienkopf zur Cocotte" sehr verwandt, ist aber durchaus nicht etwa nur eine Studie, sondern war auch im Leiblschen Sinne fertig; er hätte nichts mehr hinzuzufügen gehabt, wenigstens nicht im Kopf. Als Malfaust ist hier Leibl auf seiner höchsten Höhe, ungeheuer lebendig im Vortrag, dabei doch absolut formbestimmt, und von unerreichter Schönheit des blonden Tones. Von dieser strahlenden lebendigen Helligkeit und dem scharfen Weiß den Übergang zum Schwarz zu finden hat ihm, scheint es, gar keine Schwierigkeit gemacht, auch sein Schwarz ist, ohne nach Hellgrau hinüberzuneigen, so lebendig behandelt, daß das Ganze wirkt wie ein Pinselstrich. — Es ist eine oft beobachtete Tatsache, daß Bildnisse, die Künstler von ihren Kollegen aus freiem

Antrieb machen, oft noch besser und glücklicher ausfallen, als Porträte im Auftrag fernerstehender Personen. Ein Bildnis wie den Desboutin hat Manet nur dieses eine Mal fertig bekommen, und Leistungen wie dieser Paulsen und der im Stil ganz verwandte, etwas später entstandene Trübner nehmen in Leibls Oeuvre eine hervorragende Stellung ein. Vielleicht gibt es hie und da noch bedeutendere Arbeiten; sympathischere, glücklichere schwerlich.

Ein Studienkopf aus dieser Pariser Zeit ist der sogenannte „Revolutionsheld“[1]). Als Malwerk ist es vielleicht noch reicher und wegen seines skizzenhaften Zustandes noch interessanter als der Paulsen. Die Technik ist sehr geistreich, auf grüner Untermalung leuchtet das Inkarnat in warmem Elfenbein mit zartrosa Flecken, die Silhouette der Schulter und der Arme ist mit breitem Pinselstrich schnell und fest in den olivgrauen Grund gemalt, das Gesicht mit scheinbar sehr launenhaft geführten fetten Pinselzügen fest aufgemauert. Als Lebendigkeit sehr schön, als Ausdruck ebenfalls, und sicher im Leiblschen Sinne unfertig. Das etwas Bizarre der Mache hätte er, wenn er das Bild zu vollenden die Absicht oder die Muße gehabt hätte, wahrscheinlich durch die einheitliche letzte Modellierung zugedeckt. Bei dieser Studie hat ihm Frans Halsens Bohémienne über die Schulter gesehen.

[1]) Der Titel ist willkürlich. Als die Kommune in Paris einsetzte, war Leibl bekanntlich längst wieder in München.

FÜNFTES KAPITEL

ALTMEISTERLICHES. EINFLÜSSE. PARALLELEN

Als Leibl Paris verließ, war er ein fertiger Meister. Es ist an der Zeit sich Rechenschaft darüber abzulegen, was an dieser Meisterschaft er sich allein verdankt und wo etwa Berührungspunkte mit andrer Kunst aufzuweisen wären. — Von seinen Münchner Lehrern Piloty und Ramberg konnte er nicht viel lernen, wenn man vom rein Handwerklichen, dem mechanischen Umgehen mit Pinsel und Farben absieht. Es war noch immerhin ein Glück, daß diese beiden Lehrer keine Tyrannen waren und nicht, anstatt Schüler zu bilden, Affen züchteten. Denn Leibl, dem der geringste moralische Zwang verhaßt war, wäre ihnen sicher davongelaufen, ohne profitiert zu haben, was er profitieren konnte. So jedoch, da Piloty ein guter Lehrer war und über ein solides Handwerk verfügte, und da Ramberg ein sehr gebildeter Mensch war und seinerseits guten Mustern nacheiferte, wie Terborch, und es nie unterließ die Schüler auf die Wichtigkeit des unmittelbaren Naturstudiums hinzuweisen — etwas relativ Neues damals —, so bildete Leibl in aller Ruhe in einem Zeitraum von mehr als vier Jahren sein Können aus, ohne in ernste künstlerische Konflikte zu geraten. Da er kein Revolutionär war und keine neue Kunstanschauung in die Welt brachte, blieben ihm die aufreibenden Differenzen erspart, die ein Jahrzehnt vorher Manet mit seinem Piloty, mit Couture, eine Menge Zeit gekostet und viel Groll und Ärger verursacht hatten.

Wenn man an Leibl denkt, so macht man sich unwillkürlich den Begriff von etwas Altmeisterlichem. Man denkt an Holbein, und nicht erst heute, wenn man sich ganz allgemein mit Leibl beschäftigt, tut man das, sondern schon zu seiner Zeit, als er Bilder zum ersten Male ausstellte, ward der Name genannt. Die Werke, die Leibl am Ende eine gewisse Popularität verliehen haben, gemahnten in der Art des Fertig-

machens der Oberfläche und im Detailstudium an die Holbeinsche Gründlichkeit; und die Formbestimmtheit und Sicherheit in ihnen ist nicht geringer als in Holbeinschen Bildnissen. Der Vergleich lag nahe. Aber woher kommt es, daß dieser Vergleich beim Publikum den Gesamteindruck von Leibls Kunst überhaupt bestimmt hat? — Es war ein Zufall. Weil die Kritiker damals einer vom andren abschrieben, und weil jene französische Kritik des „Kirchenbildes" und des „Mädchens mit der Nelke" diese Parole ausgegeben hatte, und zwar, wie hinzugefügt werden muß, nicht ohne Recht; und weil Leibl mit diesem Bilde tatsächlich in weiteren Kreisen bekannt wurde, hat man ihn als den modernen Holbein etikettiert. Aber der Zusammenhang zwischen Leibl und Holbein ist nicht sehr eng, jedenfalls nicht enger als etwa zwischen Leibl und Frans Hals auch. Von unmittelbarer Anregung ist nichts zu spüren. Leibl kam nur zu ähnlichen Resultaten, wie Holbein. Als er das Kirchenbild malte, saß er in Berbling, jahrelang war er nicht dauernd in München gewesen, die Pariser Holbeins waren längst vergessen — da ist es an sich schon wenig wahrscheinlich, daß er, nach der Pariser Zeit, nach den „impressionistischen" Münchner Jahren, nach mehr als fünfjähriger Stadtabgeschiedenheit sich plötzlich auf Museumseindrücke besinnt und auf einmal zu einem Holbeinschüler wird. Sondern diese neue Art ist nur als logische Konsequenz seiner ganzen Entwicklung und seiner Anschauung zu erklären. Er wollte möglichst bestimmte Form, er wollte Realismus, den Menschen so malen wie er ihn sah, nichts weglassen, nichts hinzufügen; er war ein Ateliermaler, der sich vom Ton zur Farbe durcharbeitete. Und weil er mit diesem Wollen, das kein eigentlich modernes Wollen ist, eben die altmeisterliche Geduld und die Gründlichkeit besaß, der nichts zu geringfügig für die

Darstellung erscheint und die sich treu in jedes Detail vertieft, und weil er dies aus angeborenem Temperament tat — so mußte er am Ende Dinge machen, wie sie Holbein gemacht hatte. Die eigentliche Ähnlichkeit ist also keine Ähnlichkeit zwischen Lehrer und Schüler, zwischen Vorbild und Nachahmer, sondern eine Ähnlichkeit der Temperamente. Man kann aus der Kunstgeschichte noch mehrere solcher Verwandte aufzählen, man kann statt Holbein den Namen Heemskerk oder mutatis mutandis Roger van der Weyden einsetzen und die Rechnung stimmt, äußerlich genommen, immer noch. Daß Leibl in einer Zeit, wo er gar keine Holbeins sah, bisweilen „holbeinischer" ist als Holbein selbst, beweist, daß es sich hier nur um innere Notwendigkeit handelt. Sieht man sich in Wien den Kopf des „Mädchens mit der Nelke" an, mit diesem fatalen rosa Ohr, das wie zum Anfassen gerundet ist und als „trompe l'œil" wirkt, so sucht man seine Erinnerung nach einem Holbeinschen Bildnis durch, auf dem einem ein gleicher Grad von Naturnachahmung begegnet wäre. Aber man findet keins, und Leibl muß selbst der Meinung gewesen sein, daß hier ein Zuviel geboten war, daß er auf seinem Wege bei Unmöglichkeiten angelangt war — er zerteilte das Bild und degradierte so die einzelnen Stücke zu weiter nichts als Proben stupender Malerei.

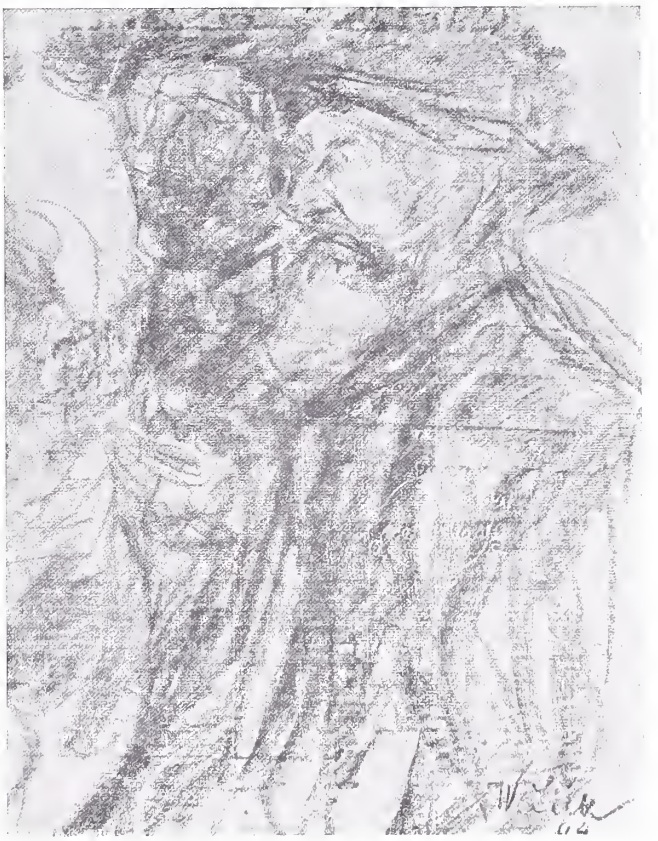
Ähnlich wie mit Holbein ging es ihm mit den andren Großen, die er verehrte, mit Rembrandt und Velasquez, Frans Hals, Rubens, Brouwer und Terborch. Am wohlsten scheint er sich, wenn er in die Pinakothek ging, bei Rubens befunden zu haben — und mit dem hat er gar keine Gemeinschaft. Was er an ihm bewunderte, das war außer seinem Malenkönnen — er hat ihn einmal in jungen Jahren kopiert — wohl die große dramatische Begabung, die ihm selber nicht gegeben

war. Direkte künstlerische Anregung jedoch gab Rubens ihm so wenig wie van Dyck, (von dem er sich zum Kopieren bezeichnenderweise keines der virtuosen Prunkstücke aussuchte, sondern den so gediegenen kleinen Snayers Kopf), so wenig wie Brouwer, wie Simon de Voß, wie Terborch, dessen Hochschätzung er wohl aus dem Rambergatelier mitgebracht hatte. Sie alle waren eigentlich keine Geistesverwandte von ihm. Den einzigen von den Niederländern, der es war, Jan Vermeer[1]), van Delft, kannte er kaum und konnte er kaum kennen. Von den holländischen Kleinmeistern ist dies tatsächlich der einzige, der sich an Qualität neben Leibl hält; die andren, selbst Terborch, werden dünn und etwas schwächlich neben ihm. Dem frühen Vermeer, der das „Schlafende Mädchen am Tisch"[2]) malte, ist der Meister der Cocotte nahe verwandt, nicht nur wegen der persischen Decke, die bei beiden eine Rolle spielt, sondern noch mehr wegen der dunklen Tonigkeit, wegen des strengen Zusammenkomponierens der Gestalt mit ihrer Umgebung, wegen des Volumens, welches die Figur im Ensemble einnimmt, und wegen des Gleichgewichts zwischen Fläche und Tiefe. Dann vergleiche man zwei Köpfe wie den Vermeerschen mit dem Perlenohrring und dem weißen Kopftuch und den Leiblschen mit dem Perlenohrring und dem weißen Kopftuch, und man wird betroffen sein über die Ähnlichkeit, äußerlich und innerlich: Derselbe Grad von plastischer Form und malerischer Weichheit auf beiden Seiten, eine Verwandtschaft, viel stärker als sie je zwischen Holbein und Leibl denkbar ist. Und doch auch sie absolut unabhängig und zufällig, nur wegen der Gleichheit der künstlerischen Absichten und Gesinnungen. Endlich denke man vor den späten hell-

[1]) Auf die Ähnlichkeit hat Meier-Graefe mit sicherem Instinkt hingewiesen.

[2]) Sammlung Altman, New York; früher Slg. Kann, Paris.

farbigen Interieurs von Vermeer an die allerdings nur im Entwurf existierenden Genrebilder von Leibl, aus dem letzten Jahrzehnt seines Schaffens. Noch im Entwurf der „Strickenden Mädchen" sieht man, daß es auch hier wieder auf die gleichen Dinge hinauskam, und man ist sicher, wäre dieses Leibl-sche Bild ausgeführt worden, das Zusammenarbeiten der Figuren mit dem hellen flimmernden Hintergrunde wäre nicht weniger meister-haft ausgefallen als bei Ver-meer; das Problem hatte Leibl im großen Format schon in den „Dachauerinnen" mit dem höchsten Glück bewäl-tigt. — Man könnte das Ver-gleichen noch weiter treiben, man könnte darauf hin-weisen, daß es unter den holländischen Kleinmeistern keinen gab, der als Temperament so ruhig war —, keinen, der inner-lich so ungeheuer solide arbeitete, der sich immer und immer wieder zu noch höherer technischer Vollendung anspornte, der immer weiter abkam von der bei seinen Zeitgenossen üblichen Schönmalerei und nur malte, um seiner eigenen Befriedigung und um seiner Kunst willen, wie eben Vermeer — und man käme doch nur wieder zu der-selben Feststellung, daß die Beeinflussung bei großen Meistern kaum



Studienblatt zu den Wildschützen. 1884

eine Rolle spielt, daß Künstler, die sich nie gesehen haben, sich viel ähnlicher sein können, als solche, die von der Kunstgeschichte oft in engen Zusammenhang gerückt werden. Daher ist es auch müßig, genau zu untersuchen, wie sich nun Leibl zu den andren großen Meistern seiner Verehrung verhält. Was es mit ihm und Rembrandt auf sich hat, sahen wir bei der Betrachtung des Bildnisses der Frau Gedon — die äußere Ähnlichkeit ist sehr gering, nur ganz allgemein. Gewiß hat er sich die Porträte von Frans Hals und Velasquez, soweit sie ihm in München und Paris erreichbar waren[1]), auf ihre Technik hin gründlich angesehen, schon weil es sich um die gleichen Aufgaben handelte wie um die seinen. Aber er hat sie nie kopiert, er hat sie nur bewundert als das Höchste, was ihm auf seinem Wege möglich schien. Mit Velasquez verbindet ihn, den Primamaler, technisch gar nichts, am allerwenigsten sein Schwarz. Und von Frans Hals, der mit seiner nie ruhenden Beweglichkeit und seinem genialen Bewegungsausdruck sein Antipode war, konnte er nur zwei Bilder gut kennen. In München gab es keine und in Paris waren ihm wohl nur die beiden Stücke der Sammlung La Caze zugänglich, die gerade im Jahre 1869 in den Louvre gekommen war. Wenn man nun auch sofort sieht, daß zwischen seinem in Paris gemalten „Revolutionsheld" und Frans Halsens „Bohémienne" ein enger Zusammenhang besteht, daß die Anschauung dieser „in wenigen Stunden heruntergemalten" Zigeunerin (Bürger-Thoré) ihm das Handgelenk gelockert hat, dieser Studienkopf war für ihn nur zum Malenlernen da, diese Malweise findet sich dann bei ihm in ausge-

[1]) Da es in München Gemälde von Frans Hals nicht gab und da der Louvre die Beresteyn-Bilder noch nicht hatte, konnte er nur drei kennen: Den Descartes, die Bohémienne und vielleicht ein Frauenbildnis.

führten Sachen und den Porträten der folgenden Jahre nicht wieder. Er hat davon nur das Mechanische gelernt. Im übrigen aber hat er sich beim Schaffen auf seine Augen und sein Gefühl verlassen und er ist den von ihm bewunderten Meistern nie so nahe gekommen, daß man ihn auch nur einen Augenblick lang mit ihnen verwechseln könnte. —

Es ist mit dem Beeinflussen ein eigenes Ding. Wir sagen oft, eine Ähnlichkeit sei nur äußerlich, sie beruhe nur auf dem Handwerklichen, auf dem Malenkönnen; und dann besage sie nichts — so wie bei gewissen Leibls, die in der Technik an Frans Hals erinnern — weil man doch ein gutes Handwerk haben muß und weil Frans Halz ein sehr gutes hatte. Dann wieder sagen wir, die Ähnlichkeit äußerlich und innerlich sei sehr groß, wie bei Vermeer und Leibl. Aber das besage auch nichts, denn Leibl habe Vermeer nicht gekannt. Und endlich sagen wir, die Ähnlichkeit äußerlich sei gering, aber innerlich sei sie groß wie bei dem Gedonbildnis und Rembrandt. Aber auch das besage nichts, innere Nachahmung sei kein Vorwurf — weil man sie nicht lernen könne. — Da bleibt am Ende wenig übrig bei der Beeinflussungstheorie, man kann für das Werturteil sehr wenig Anhaltspunkte aus ihr gewinnen, und man könnte sie eigentlich aufgeben. Aber das wäre doch voreilig gehandelt. Wenn wir moderne Meister mit alten vergleichen, trotzdem wir die Abhängigkeit bestreiten, so bleibt doch immer als Resultat die Erkenntnis, wie zeitlos große Kunst ist. Wenn ein moderner Meister einem alten innerlich und äußerlich gleich sieht, den er gar nicht gekannt hat — so ist diese Gleichheit eine höchste Bestätigung dafür, daß ihre Kunst aus Notwendigkeit so wurde wie sie ward. Und das spricht für den alten Meister nicht weniger als für den modernen.

SECHSTES KAPITEL

LEIBL UND DIE FRANZOSEN

Früher schrieb man, Leibl sei ein Schüler von Courbet oder zum mindesten doch, er habe sehr starke Anregungen von ihm empfangen. Heute pflegt man zu sagen, Leibl sei fertig gewesen, ehe er Courbetsche Bilder gesehen habe, und man leugnet gerne, im Sinne des Deutschtums, die Anregungen und Zusammenhänge. Beides scheint übertrieben.

Als im Jahre 1869 die Internationale Kunstausstellung in München eröffnet wurde, auf der Leibl außer mit zwei Bildnissen mit dem Porträt der Frau Gedon und den „Kritikern" vertreten war, machte Leibl die Eröffnungsfeierlichkeit nicht mit, sondern benutzte die Ruhe, um sich die sieben großen Gemälde Courbets, die dort ausgestellt waren, anzusehen. Es waren dies: „Die Steinklopfer" (jetzt in der Galerie in Dresden), das „Halali" (Museum in Köln), „Venus mit dem Papagei" (Sammlung Nemes), „Heuernte" (Paris, Petit Palais), die „Sonnambule", eine Landschaft bei Mezières und ein Blumenstück (Sammlung L. Biermann, Bremen; vorher Widener, Philadelphia). Immer und immer wieder ist er dann später vor diese Bilder gegangen, sooft es ihm seine Zeit erlaubte, und man kann annehmen, daß er sie schließlich auswendig kannte. Was ihn zu Courbet trieb, war außer dem „Realismus" die Bewunderung des mächtigen schönen Tones, wie ihn besonders die „Steinklopfer" haben. Hier sah er seine eigenen Ideale bestätigt, große Genrebilder im Ton zu malen, im feinsten Ton, noch feiner, als es ihm damals mit den „Kritikern" gelungen war. Und gewisse Partien auf dem „Halali", wie etwa das dort ausgebreitete große Wildstilleben, müssen ihm sehr imponiert haben, in der Lebendigkeit der Technik bei der wundervoll emaillierten Oberfläche, und in der schönen sonoren Dunkelheit des Tons. Daß ihm von hier Anregungen für die male-

rische Haltung seines Cocottenbildes, das die gleichen Vorzüge aufweist, kamen, ist nicht von der Hand zu weisen. Denn wenn man die Arbeiten Leibls aus den vorhergehenden Jahren durchgeht, die „Kritiker" in dem feinen Gelbgrau und Mahagonirot der Harmonie und die Frau Gedon im matten Gold und Grau, und sieht dann diese tieftonige „Cocotte", so steht man vor einem gewissen Wandel der koloristischen Anschauung, der sich am besten durch dieses beglaubigte Studium der großen Courbets erklären läßt. Daß die „Venus mit dem Papagei", welche diese Tonfeinheit vermissen läßt, und daß die große, sehr an Troyon gemahnende „Heuernte" Leibl weniger zu sagen hatten, versteht sich angesichts der Sujets von selbst.

In Paris hat dann Leibl viel mit Courbet verkehrt, nicht nur im Café, sondern auch im Atelier. Als Leibl die „Cocotte" malte und Courbet ihn in Gesellschaft einiger Maler dabei besuchte, rief er mehrmals aus „Bravo" und sagte seinen Freunden: „Restez-ici." Sie sollten dableiben und sich das ansehen, wie ein ganz junger Mensch aus Deutschland ganz meisterlich so malte, wie er, Gustave Courbet, es für gut und richtig hielt.

Aber abgesehen von dieser Cocotte hat der Einfluß nicht sehr lange vorgehalten, die Bilder der nächsten Jahre verraten nicht viel davon, sondern lassen, wie wir sehen werden, an andre Eindrücke denken. Nun ein Werk gibt es, allerdings ein ganz hervorragendes, das eine enge Beziehung zu Courbet aufweist: Das ist das Bildnis des Bürgermeisters Klein von Brebach bei Saarbrücken, dem Schwiegervater von Leibls Bruder Ferdinand (jetzt in der Nationalgalerie in Berlin). Das Bild steht allein in der Reihe der Leibl-Bildnisse. Wenn es auch im Aufbau des Kopfes und der Modellierung des Nackten noch etwas

an das Porträt des Vaters (in Köln) und des Tobias Weiß denken läßt, es ist doch ungeheuer viel kühner und freier. Man kann sagen, was sich dort ankündigte, was Leibl dort zögernd und leise sagt, äußert er hier mit voller Unbekümmertheit und mit der letzten Entschiedenheit. Die Freiheit hierzu hat ihm Courbet mit einigen Bildnissen, mit einer Gruppe von Arbeiten gegeben, als deren Vertreter der Mr. Corbinaud im Petit Palais gelten mag, als einziges in öffentlichem Besitz befindliches Stück. Hier wie dort die gleiche überraschend ähnliche Technik. Leibl hat den Kopf und die Hände seines Modells mit nicht sehr breiten, ziemlich kurzen, der Struktur der Formen entsprechend gerichteten Pinselstrichen aufgebaut, in halb offener lockerer Technik, die Pinselstriche stehen dicht, aber lose nebeneinander, doch sind immer kleine Hügel dazwischen. Es ist nicht mehr das feste Email wie beim Porträt des Vaters, sondern erst in ein paar Schritten Distanz fügt sich das Ganze zusammen, hat aber vor jenem Frühwerk den Vorzug der größeren Lebendigkeit. Auf diesem bräunlichen Antlitz flimmert es von Licht, und das Haar, das auch an den Augenbrauen flockig und ganz leicht hingewischt ist, scheint sich zu bewegen, und die Augen haben hinter den Brillengläsern einen verschwimmenden feuchten Glanz. Die Technik dieser Malerei, dieses Halboffene, ist sehr eigenartig und unterscheidet sich von der üblichen, etwa Frans Halsischen „impressionistischen" Manier mit den fett nebeneinandergesetzten und prima stehengelassenen Pinselstrichen beträchtlich. Leibl muß die Striche sehr kräftig und dick nebeneinandergesetzt und dann, als sie nicht mehr ganz naß waren, den „Bart", den scharfen Rand, mit festem Pinsel wieder heruntergerissen, das ganze Gesicht und die Hände aufgerissen, die Ränder wieder übereinandergerissen haben. Nur so erklären sich die

feinen Hügel, die man überall sieht. Nun, in genau der gleichen Technik sind jene Bildnisse, wie das des Mr. Corbinaud (1862), gemalt und man muß angesichts dieser genauen technischen Übereinstimmung annehmen, daß Leibl sich solche durch ihre Lebendigkeit ihm imponierenden Werke seines französischen Kollegen genau betrachtet und daß dieser ihm am Ende auch die Mache mit Wort und Geste erläutert habe. — Die Ähnlichkeit beschränkt sich beim Corbinaud übrigens auf die Fleischmalerei, das andre, die Behandlung des schwarzen Rockes, hätte Leibl wohl etwas billig gefunden, jedenfalls hat er sich bei seiner Arbeit nicht damit begnügt, die Fläche einfach zuzustreichen, sondern hat auch hier solide und gründlich modelliert.

Hier also ist der Punkt, wo man von einer wirklichen Beeinflussung sprechen kann. Sie hat Früchte getragen, denn große Stellen der „Tischgesellschaft" sind in ebendieser Weise gemalt worden. So nahe wie hier sind die beiden Meister sich dann nie wieder gekommen. Alles andre ist nur die Verwandtschaft der Temperamente. Vergleicht man etwa das als Pendant zum Corbinaud hängende Porträt von Courbets Vater (1874) mit Leibls altem Pallenberg (1871), so wird man, bei aller Verwandtschaft, finden, daß Leibl hier in der Technik anders, moderner, ja „französischer" gearbeitet hat als Courbet, und daß seine Kunst hier reicher, seine Empfindung lebendiger war.

Im Jahre 1869 hatte Leibl in München jenes merkwürdige Bildnis von Szinyei-Merse begonnen, das als ein einziger Versuch auffiel, einmal ganz anders zu malen, als man es bisher gewohnt war. In seiner kecken, große unzusammenhängende Farbfetzen über die ganze Bildfläche verteilenden Manier, sieht es eher französisch als deutsch aus, und durch seine flächenhafte Wirkung spielte es in der Ausstellung der

Pilotyschule 1909 in München die Rolle des weißen Raben. Nun ist das Bild sicher in München und nicht in Paris entstanden. Das Französische daran aber wird dennoch plausibel, wenn man daran denkt, daß es im Jahre der Internationalen Ausstellung gemalt wurde, die Leibl so oft besucht hat. Da waren zwei Bilder von Edouard Manet zu sehen, der farbige „Guitarrero" und der grau gestimmte „Philosoph". Dokumente darüber, ob und wie diese beiden hochbedeutenden und etwas absolut Neues darstellenden Werke die Münchener Kunst beeinflußten, haben wir nicht. Aber es ist doch mehr als nur möglich, daß der junge Leibl sich auch diese beiden Gemälde angeschaut hat. Denn sein Szinyei ist in genau der gleichen Manier begonnen, wie Manet zu malen pflegte, und wenn die beiden genannten Bilder auch beide vollkommen fertig waren, das hindert nicht, daß Leibl mit seinen guten Augen und mit seinem so außerordentlich entwickelten technischen Verständnis durchschaute, wie das gemacht war. Liest man die Beschreibung von Manets Art zu malen in Théodore Durets Manetbiographie[1]), wo Duret von der Herstellung des unfertig gebliebenen Porträts des Kritikers Albert Wolff erzählt, so meint man, dem Herstellungsprozeß von Leibls Szinyei-Bildnis beizuwohnen. „Er (Manet) begann also mit dem Porträt, und in seiner kühnen Weise, den Dingen direkt zu Leibe zu gehen, bedeckte er die Leinwand hier und da mit Flächen und Farbflecken, die er dann immer wieder überging und in langsamem Fortschreiten bis zu dem Stadium der Vollendung trieb, das er wünschte." Dies ist ungefähr das genaue Gegenteil von der Art, in der Leibl gewöhnlich verfuhr, und der Schluß liegt nahe, daß Leibl sich hier in

[1]) Théodore Duret: Manet (Berlin, Paul Cassirer). Seite 102 dieser deutschen Ausgabe.

jener von Manet inaugurierten Manier versuchte. Eine andre Erklärung für diesen so auffallenden Charakter des Szinyei-Porträts dürfte schwer zu finden sein.

Ob Leibl den großen französischen Neuerer in Paris persönlich kennen gelernt oder viel von seinen Bildern gesehen hat, ist bei dem fast vollständigen Fehlen dokumentarischen Materials aus der kurzen Pariser Zeit nicht mit Bestimmtheit auszumachen. Die Möglichkeit, sich kennen zu lernen, war durch gemeinsame Bekannte gegeben. Leibl verkehrte mit Scholderer, der dem engeren Manetkreise angehörte und der auf dem im Salon 1870 ausgestellten Fantinschen Gruppenbildnis „Ein Atelier in Batignolles" mit dargestellt ist, wo er direkt hinter Manet steht. Ferner war er oft mit Alfred Stevens zusammen, der — begreiflicherweise — den Meister der „Cocotte" sehr schätzte und der seinerseits damals mit Manet noch sehr intim war. Wenn junge Maler einen Künstler als Ideal verehren, so pflegen sie nicht zu ruhen, bis sie ihre Freunde miteinander bekannt gemacht haben, und so ist es sehr denkbar, daß Leibl eines Tages mit in Manets Atelier gegangen ist, wo dessen bis damals entstandenes Oeuvre fast vollständig in unverkauftem Zustande herumstand.

Doch, ob man die persönliche Berührung annehmen will oder nicht, Leibl muß auch in Paris Bilder von Manet gesehen haben[1]). Einige seiner aus den nächsten Jahren stammenden Werke sind ohne Manet nicht denkbar. Vor allen die beiden Bildnisse seiner Nichte Lina, das Brustbild und das Kniebild, das jetzt in der Neuen Pinako-

[1]) Es darf hier auch daran erinnert werden, daß schon in München Leibl den Namen Manets gehört haben kann: Hans Thoma, mit dem Leibl verkehrte, verkündete Ende der 60er Jahre Manets Malerruhm in München.

thek in München hängt. Nicht die Farben allein sind das Entscheidende, diese Harmonie von Perlgrau und Weiß im Kniebild, und diese Zusammenstellung des bleichen Inkarnats mit dem merkwürdig warmen Blaugrau des Kleides auf dem Brustbild, das als Hauptfarbe dann auf der weiblichen Hauptfigur der „Tischgesellschaft" wiederkommt, und auf dem sich die Gesamtfarbenharmonie von Manets anno 1869 entstandenem „Frühstück im Atelier" aufbaut. Sondern das Wichtigere ist, daß Leibl in diesen und einigen verwandten Bildnissen seine übliche strenge Formenbestimmtheit beiseite läßt und statt ihrer nun eine für seine Verhältnisse sehr weitgehende Unplastizität des körperlichen Eindrucks zu erreichen sucht. Die Köpfe haben hier nicht die starke Modellierung, wie sonst bei ihm, die Nase springt nicht heraus, das Auge liegt kaum tief und der Mund rundet sich nicht. Die zitternden Formen eines Mädchenantlitzes sitzen hell und flach gegeneinander und nur mit ganz dünnen transparenten Schatten sind die Tiefenunterschiede suggestiv angedeutet. Wie auf den Bildnissen der Nichte der korallenrote Mund leicht ohne Zwischentöne auf dem Gesicht aufsitzt, dies allein schon ist etwas prinzipiell andres als Leibls gewohnte streng zeichnende und die Formen plastisch genau nachfühlende Manier. Sieht man dann auf dem Kniebild die Behandlung der Figur an, mit den schnell an den Konturen und an den Armen herunterfahrenden Strichen, wo die helle Fläche nur durch ganz gelinde Aufhellungen belebt wird, und die Hände, die mit ein wenig Weiß und ein wenig Schatten angedeutet sind, so weiß man, daß Leibl so nie und nimmer gesehen hätte, wenn nicht fremde Vorbilder ihm gezeigt hätten, daß man auch so malen und auch so zu einem starken, zwingenden Eindruck von Realität kommen kann. Dieses Neue war von Manet erst

in die Welt gebracht worden, das gab es vor ihm nicht. So malte auch kein andrer damals aus der Gruppe, auch Renoir nicht, hiermit stand Manet ganz allein (mit seiner verständnisvollen und gelehrigen Schülerin Berthe Morisot). —

So kommt man zu der Feststellung, daß Manet in stärkerem Maße als Courbet Leibl beeinflußt hat. Courbet, das lag auf Leibls Linie, das brauchte er sich nur anzueignen. Manet aber, das war ein Problem. Wenn er nicht damit fertig wurde, hätte es ihm sein ganzes Gebäude umwerfen können. Aber er ist damit fertig geworden und weil er seine Kraft kannte, hat er sich sorglos auf dieses Problem eine Weile lang gründlich eingelassen.

Man hat keine Ursache, dies zu beklagen. Denn der Erfolg ist sehr schön, die Bildnisse der Nichte und das Wiener Frauenporträt sind trotz allem, trotz der leisen Fremdheit Perlen Leiblscher Kunst. Ein Nachahmer ist Leibl nicht geworden, wer die Dinge kennt, wird ihn nie mit Manet verwechseln können, auch von ferne nicht. Vergleicht man einmal äußerlich so ähnliche Dinge wie das Brustbild der Nichte Lina mit Manets Bildnis seiner Frau (Duret Nr. 105) oder das Porträt in Wien mit der „Jeune femme au manchon", die beide kurz vor Leibls Pariser Aufenthalt entstanden waren, so sieht man sofort, daß Leibl doch sein Wollen nicht geändert hat. Das Antlitz von Mme. Manet ist eben doch stenographischer behandelt, als Leibl je übers Herz gebracht hätte. Seine „Nichte Lina" ist, damit verglichen, im altmeisterlichen Sinne doch eben noch ungeheuer viel gediegener konstruiert. Allein die Art wie das Detail, z. B. das Auge im Verhältnis zum Ganzen gewertet und behandelt ist, bleibt sein eigen, und Manet hätte dies sicher nicht gebilligt, wahrscheinlich sogar verachtet: „Ein

Mann, der ein Auge wirklich zeichnet!" Das war für ihn fast schon Schwindel. Und wenn die beiden sich wirklich einmal im Leben begegnet sein sollten, so werden sie einander vielleicht mit verstohlenem Argwohn betrachtet haben. Die gegenseitige Berührung ist von unpersönlicher Art. Denn, und das ist das Merkwürdigste, die größte Verwandtschaft bei ihnen besteht zwischen zwei Bildern, die sie beide, der eine vom andren, sicher nicht gekannt haben: Zwischen dem Kniebild der „Nichte Lina" und Manets „Rosita Mauri" (Duret Nr. 222). Sieht man die beiden Bilder kurz hintereinander, so ist man überrascht, die Ähnlichkeit geht etwas weit, hier fragt man sich, ob das noch Selbständigkeit sei und ob hier nicht Leibl sich von Manet so habe inspirieren lassen, wie in seinem „Revolutionsbild" von Frans Halsens „Bohémienne". Aber — die Ähnlichkeit ist tatsächlich unpersönlich, denn die Rosita Mauri ist um etwa 5 Jahre später entstanden als Leibls Bild (wenn Duret und Meier-Graefe richtig datiert haben). Also ist jede Abhängigkeit Leibls von Manet ebenso ausgeschlossen wie das Gegenteil. Leibl hat also unter dem allgemeinen Einfluß der neuen Kunst Dinge gemalt, die der Schöpfer dieser neuen Kunst selber in dieser Reinheit erst später formulieren sollte.

Zu beachten ist bei dieser ganzen Beeinflussungsfrage auch die Tatsache, daß Leibl in Paris weniger französisch malt, als nachher; der Einfluß setzt nicht in Paris ein, sondern erst nach der Rückkehr, er wird also schon in verarbeitetem und vorstellungsmäßigem Zustande wirksam, nicht als ein plötzlicher Zwang vor dem Objekt; er hat sich sofort veredelt. Leibl verdankt ihm eine Frische der Anschauung und eine Leichtigkeit der Hand, die er sehr gut mit der ihm angeborenen Anschauung zu vereinigen wußte und die er brauchbar fand. In einigen

Arbeiten dieser ersten auf Paris folgenden Jahre bleibt dieser Gewinn wohltuend spürbar; in dem Pallenbergporträt hat er das aufgesammelte Kapital wieder flüssig gemacht und in den Meisterwerken der Graßlfinger-Periode hat er dieses Können zur Monumentalität, seiner Monumentalität, gesteigert.

Das Große an ihm aber bleibt, daß er darum doch in seiner ganzen Art nichts Fremdes, nichts Französisches angenommen hat. Er hat es geliebt, er hat es benutzt und doch nur sich daran gestärkt, nie auch nur um ein Atom geschwächt. Er ist tatsächlich, wie der französische Kunstkritiker Georges Lafenestre einmal von ihm sagte, von allen modernen Deutschen der am wenigsten von Frankreich beeinflußte, er ist „le moins francisé".

SIEBENTES KAPITEL

MÜNCHEN 1870–1873

Nach seiner Rückkehr aus Paris im Jahre 1870 arbeitete Leibl wieder in München im Atelier, besonders machte er Bildnisse von Freunden und Bekannten, hie und da einmal eines auf Bestellung. Er sucht den Anschluß an seine frühere Münchner Zeit in dem Bildnis des „Malers Sattler mit der Dogge", das er wieder auf eine feine gelbgraue Harmonie stimmt, das sich jedoch von seiner vorpariserischen Zeit durch breitere flüssigere Pinselführung unterscheidet. Unter dem Eindruck der Pariser Erinnerungen malt er einige sehr lebendige Köpfe, dann vor allen die beiden manethaften Bildnisse der „Nichte Lina", und in dem herrlichen Trübnerkopf stellt er ein vollkommen gleichartiges Pendant zu dem in Paris entstandenen Paulsen hin, in der gleichen auf Blond, Blau, Schwarz und Weiß stehenden Harmonie. Als ihm dann in dem Pallenberg-Porträt ein großer Auftrag wird, nimmt er seine ganze Kraft und sein gereiftes Können zusammen und schafft ein Werk, das die Leiblsche Formengröße in der glücklichsten Verbindung mit der in Frankreich verfeinerten Malkultur zeigt.

Der Dargestellte, eine imponierende und wie es scheint auch sehr originelle Persönlichkeit sitzt in dreiviertel Wendung vor dem Beschauer und blickt ihm ruhig und fest und ein wenig gleichgültig ins Gesicht. Ungeheuer lebendig und sprechend der Ausdruck, eindeutig und zwingend die Charakterisierung, meisterhaft die Modellierung des Körpers, des Kopfes und der Hände! Ein solcher Kopf ist klar bis auf die Knochen, hier hat man nicht mehr das Flächenhafte der Mädchenbildnisse, sondern, bei aller Weichheit der Behandlung, (besonders der fließenden Schatten auf der dunklen Gesichtshälfte), setzen sich die Formen bestimmt gegeneinander ab. Farbig war die Aufgabe nicht sehr ungewöhnlich: Blühende Fleischfarbe, Weiß und Schwarz in der Kleidung

vor dunklem Grund — also kaum etwas andres, als er im Porträt des Vaters fünf Jahre früher auch schon gegeben hatte. Die einzige wesentliche neue Zutat, das Weiß der Weste, hätte ihm früher vielleicht eine Verlegenheit bedeutet. Heute gewinnt er eine Bereicherung aus ihr. Indem er dieses Weiß der Weste auf helles Perlgrau stimmt, schafft er sich einen Ton, der ihm erlaubt, im Schwarz des Rockes viel Blau anzubringen, ohne daß der Rock deshalb aufhörte schwarz zu sein. Die Schatten in den rehbraunen Handschuhen mischt er stark mit Violett und wirkt innerhalb dieser auf Graublau heimlich angelegten Skala deshalb durchaus nicht bunt; bringt aber doch die prachtvoll gesunde rote Gesichtsfarbe des alten Herrn zur vollen Leuchtkraft; ohne die latente Farbigkeit könnte, bei einfachem Schwarz und Weiß, dieser Kopf leicht brutal wirken. Ungewöhnlich ist die Behandlung der Akzessorien, der Augengläser, der Uhrkette, der Westenknöpfe. Sie sind leicht skizzenhaft angegeben, nur flüchtig mit einem Strich hingesetzt, die Uhrkette sind zwei hingewischte Schlangenlinien, von den Westenknöpfen existieren nur die schiefen Kreise der Umrisse. Man spürt die leichte französische Hand und das schnelle Sehen, das den untergeordneten Dingen nur so viel Realität gönnt, wie ihnen beim einfachen Anschauen zukommt. Vor dem starken Eindruck des Kopfes und der Hände genügt für sie eine Andeutung. So hat Leibl die Pariser Anregungen verarbeitet. Ohne diese Pariser Schulung ist dieses dunkle aber farbig doch so aufgehellte und in manchen Partien so leicht behandelte Bild nicht denkbar. Aber dabei sieht es so unfranzösisch aus wie nur möglich.

Man kennt die Geschichte dieses Porträts: Es stand jahrelang unbeachtet und von seinem Besitzer herzlich verachtet auf dem Speicher der Pallenbergschen Möbelfabrik in Köln, bis es eines Tages der mit

der Familie bekannte Andreas Achenbach entdeckte und ans Licht zog. Was dem Besitzer so mißfiel, ist nicht bekannt, vielleicht war es ebendiese damals so ungewohnte, die Nebensachen nebensächlich behandelnde Manier. Viel Anerkennung scheint Leibl damit aber auch anderswo nicht gefunden zu haben, denn er hat diese Art nicht weiter ausgebaut, sondern ziemlich bald abgelegt; allzuschwer braucht ihm das nicht geworden zu sein, da sie ja auf fremder Anregung beruhte. Das Schwarz in seinen andren fast gleichzeitig entstandenen Bildern, wie etwa der schönen „Dame in Schwarz", verrät von ähnlichen Experimenten nichts mehr, sein Schwarz ist hinfort nicht undurchsichtig, aber immerhin sehr viel dunkler. Rehbraune Handschuhe hat er nicht wieder mit Violett schattiert; er ist zur Münchner Lokalfarbe zurückgekehrt.

Wäre doch das einzige große Genrebild, das Leibl damals beschäftigte, „die Tischgesellschaft" fertig geworden! Das war das Werk, an dem er seit Paris immer und immer wieder arbeitete. Es hätte nach seiner ganzen Anlage das große Meisterwerk seiner ersten, seiner „städtischen" Periode werden können. So ist es ein Torso geblieben. Die Meinung eines ersten Leiblbiographen, „die Nichtvollendung schade wenig, da die künstlerischen Absichten vollkommen deutlich seien und selbst die Durchführung der Form nichts zu erraten übriglasse", dürfte sich kaum mit Leibls eigener Meinung gedeckt haben, der mit der Absicht allein nie zufrieden war, sondern nur letzte sichtbare Klarheit und Realisierung verlangte. Nach unsrer Ansicht bleibt es bedauerlich, daß dieses Werk als Torso vor uns steht, zumal da die Durchführung der Form doch manches zu erraten übrigläßt. Im Leiblschen Sinne fertig ist wohl nur die Figur des stehenden jungen Mannes rechts und

der Kopf des Knaben links und, annähernd, der Kopf des Mädchens. Dagegen stört der schmutzige Ton in der Figur des Sitzenden hinten sehr, sowie die Unruhe in den großen offenen Partien des ganzen Bildes. Rein zu genießen jedoch bleibt außer der schönen Technik die meisterhafte Komposition. Sie geht wahrscheinlich bis in die Pariser Zeit zurück, denn das Datum auf dem kleinen in Öl auf Holz gemalten daumierhaften Entwurf ist nicht genau zu entziffern, es kann 1870, aber auch 1869 heißen. Damals sollte ein Konzertbild daraus werden, mit vier Figuren; ob ein Quartett oder ein Trio, ist nicht ganz ersichtlich: Rechts ein Klarinettenbläser, links ein Cellist, hinten ein Geiger neben einer Frau, von der nicht klar wird, ob auch sie ein Instrument spielt. Der zweite große Entwurf muß aber in München entstanden sein, denn der junge Mann mit der langen holländischen Tonpfeife ist nach demselben Modell und in ähnlicher Haltung gemalt wie auf dem großen endgültigen Bilde. Von Musikern ist nur vorn links der Cellist geblieben; der junge Mann hinten (es handelt sich dieses Mal nur um drei Figuren) sitzt an dem Tisch und hat kein Instrument. Es ist also kein Konzertbild mehr sondern ein zwangloses Zusammensein von jungen Leuten auf der „Bude" eines Musikers, der gerade eine Passage auf dem Cello übt. Schließlich hat Leibl die Musik ganz fallen lassen, es ist eine Tischgesellschaft von drei Figuren und einem Kind geblieben. Man hat gegessen und steckt sich zu rauchen an, das junge Mädchen blättert in Noten, um vielleicht nachher etwas zu singen, der eine junge Mann, der sitzende, schickt einen Knaben zum Bierholen fort. Also ein Existenzbild mit einer kleinen, die Lebendigkeit motivierenden und den Moment verdeutlichenden Handlung, war das Endresultat dieser mehrfach wieder umgeworfenen und geänderten Ideen.

Reif ist das Bild, man kann sich keine ausgeglichenere, vollendetere Komposition denken; sie ist mindestens so gut wie in Manets kurz vorher entstandenem großem „Frühstück im Atelier" und so gut wie in Renoirs etwas später gemalten großen Szenen (dem „Frühstück in der Laube"). Ein zwangloser Reichtum von Körperbewegungen: Der junge Mann rechts, der scharf im Profil gegeben ist, und dessen strenger Liniencharakter noch wieder durch die Pfeife betont wird, hält mit der ziemlich weit ausladenden Gebärde der Arme das Gleichgewicht zu der geballten Gruppe links, in der die verschiedensten Bewegungsachsen gehäuft sind und deren Köpfe in gleicher Höhe stehen, ohne eintönig zu wirken. Daß sie es nicht tun, hat Leibl, nach bewährtem venezianischem Muster, dadurch erreicht, daß er ihnen verschiedene Ansichten gibt: Vorderansicht mit leiser Drehung, Dreiviertelansicht, und verlorenes Profil. Den Eindruck des Geballten in dieser Gruppe hebt er durch die Armstreckung des Mädchens auf, durch die er zugleich die Verbindung der beiden Bildhälften herstellt. Ähnlich wie die Volumina sind auch die Lichtverhältnisse im Gleichgewicht, und geht man dann wegen der Lebendigkeit dem Spiel der Hände nach, so entdeckt man auch hier eine Quelle für den unvergleichlichen formalen Rhythmus. Denkt man sich endlich das Ganze in dem gleichen Grade fertig und technisch veredelt, wie den jungen Mann rechts — es wäre ein ganz einziges Bild geworden. So aber ist man für diese Seite der Erscheinung aufs Erraten angewiesen, — wie schön der rechte Arm der Frau auf dem Kleid liegt, wie wundervoll der linke vor dem warmen Weiß des Tischtuches steht — wie herrlich die Hände gefühlt und empfunden sind —; aber das Ganze kann man nicht erraten. — Auf Ausstellungen ist das Bild nicht gewesen, nach Leibls Übersiedelung aufs

Land hat es immer fast unbeachtet herumgestanden. Hätte es das Aufsehen gemacht, das es verdient, so hätte man sehen müssen, daß in Leibl der lange gesuchte Maler großer repräsentativer Gruppenbilder aufgetreten war, ein Meister, der befähigt gewesen wäre, mit der größten malerischen Monumentalität die Aufgaben zu lösen, die jahrzehntelang dann ungelöst blieben und für die dann später Max Liebermann, als er an das Hamburger Professorenbild ging, keine Tradition in seiner Heimat vorfand.

An Kunst waren jene Jahre gleich nach dem Kriege die reichsten, die München, die Deutschland im 19. Jahrhundert erlebt hat, an Kunstgeschichte die traurigsten. Der große Wandmaler, dessen Kunst damals reifte, Hans von Marées, fand nach jenem Neapler Freundesauftrag keine Beschäftigung im großen Stil mehr. Leibl, der einzige, der dazu fähig war, das offizielle Bürgertum des neuen Reiches in ebenso monumentaler Form so zu verewigen, wie Frans Hals es für die holländische Gesellschaft getan hatte, ließ man auf die Dörfer gehen.

ACHTES KAPITEL

DIE GRASSLFINGER- UND SCHONDORFER WERKE

Weshalb Leibl die Tischgesellschaft nicht vollendet hat, kann man nur vermuten. Tritt man vor seine großen Graßlfinger Arbeiten, die „Dachauerinnen", die „Dachauerin und Kind" und den „Schimmelreiter", so möchte man meinen, die Dunkelheit des Ateliers mit seinen verhängten Fenstern habe ihm schließlich die Freude an dem sehr dunkel angelegten Bilde verleidet. Vielleicht empfand er vage von Courbets Kunst das, was Manet vom „Begräbnis in Ornans" gesagt hatte — „schön, sehr schön; nur es ist das Richtige noch nicht, es ist, unter uns gesagt, zu schwarz". In dem Augenblick, wo Leibl aus dem Münchner Atelier heraus ist, wird er heller und bekämpft sein Schwarz, derartig, daß es nicht mehr den Gesamtton der ganzen Bilder dominierend bestimmt.

Das große Genrebild dieser beiden Jahre (1873 und 1874), die „Dachauer Bäuerinnen", ist als Komposition wieder ein Meisterwerk. Eine alte und eine junge Frau im Gespräch über einen Brief, den die jüngere in der Hand hält, mit tiefer seelischer Kenntnis beobachtet und in schlagender Charakteristik herausgebracht. Als Vorgang und als Anordnung sieht das Ganze höchst einfach aus, weil die Idee mit der höchsten Klarheit realisiert wurde. Die Entwicklung der Körper und der sehr ausdrucksvollen Silhouetten ist in Effekt gesetzt durch den Wechsel in den Hintergrundflächen, der Kopf der Alten steht vor dem dunklen Holzladen, ihre Schulter wird von der senkrechten Linie des Fensterrandes getroffen; der Umriß der jüngeren Frau dagegen breitet sich mächtig schwingend vor der ungebrochenen Fläche der Wand aus, diese Fläche ist hell und so wirkt dieser Kopf im Gegensatz zu dem der Alten schattiger und dunkler, in feinerem Halblicht. Wieder, wie früher, gibt das Schwarz der voluminösen Kleider mit seinen großen

Flächen den Hauptfarbenton, aber in der noch größeren Fläche der weißen Kalkwand ist ihm ein starker Konkurrent erwachsen. Zu dem Weiß dieser Wand hat Leibl sehr viel Blau zugesetzt, so daß das Schwarz, das mit Grün, Rot und Silber reich gehöht ist, und das Weiß einander näher kommen. Dafür, daß das Ganze bei der Einfachheit der Flächen nicht öde wird, sorgt die weiche malerische Behandlung, die etwas seltsam Flimmerndes hat. Leibl hat hier einmal wirklich die Luft im Innenraum gemalt, man meint, man fühle das feine Schwingen. Seine Technik hat hier nicht mehr das Kecke, sehr Lockere und Fette, das er im „Revolutionsheld" und etwa in dem „Mann im schwarzen Bart" zeigt, auch nicht mehr das Feinflüssige, wie in den Köpfen des Paulsen und des Trübner. Sondern die Pinselführung ist vorsichtiger geworden, die Striche sind schmäler und liegen dichter, geschlossener aneinander, ohne doch ganz vertrieben zu sein. Infolge der fast unbegreiflich zarten Richtigkeit in der Art, wie sie sich überall lebensvoll der Form, den Rundungen und Senkungen, anschmiegen und sie voll Gefühl und Empfindung nachmodellieren, infolge dieser Feinheit scheinen sie wirklich zu leben und verleihen dem Ganzen dieses bezaubernde gleichmäßig ruhige Flimmern der Atmosphäre, das bei ihm so selten, aber darum nicht minder kostbar ist, als das übrige seiner Kunst. Jene Leichtigkeit der Hand, wie sie das Beiwerk des Pallenbergbildnisses aufweist, scheint ihm für seine, doch nun einmal unflächige Art nicht genügt zu haben, er sucht überall, auf jeder Stelle des Bildes, den gleichen Grad von Vollendung und Durcharbeitung; das schnelle Sehen ist ihm aber darüber einstweilen noch nicht abhanden gekommen.

Wie Leibl ein solches Bild von innen heraus aufbaut, wie er es immer weiter treibt, das lehrt sein zu großen Teilen in der Studie stecken-

gebliebener „Schimmelreiter". Angelegt in (wenn man so sagen darf) skizzenhaften Manier, zeigen die vollendeten Stücke, zum Beispiel der hell auf Hell stehende Pferdekopf, durchaus die stark-plastische Leiblsche Form.

In der gleichen Art und Farbenharmonie wie die „Dachauerinnen" ist die „Bäuerin mit Kind" gemalt, auch hier das tiefe, leicht belebte Schwarz in Gleichgewicht gebracht zu der mächtigen, gleichsam wolkig bewegten Hintergrundsfläche in Weißblau. Äußerst glücklich wirkt die höchst eindrucksvolle Silhouette der beiden zusammengeschobenen Figuren, mit ihrem majestätisch fallenden Rhythmus, höchst mächtig die plastische Schönheit der Form. —

In Unter-Schondorf hat Leibl seinen Stil abermals geändert, er schreitet fort zu immer größerer Geschlossenheit der Mache, er vertreibt die Oberfläche seiner Gemälde sehr fein und verlangt schließlich ein gußartiges Email, und so ist es nur konsequent, daß er gegen Ende dieser Zeit, also etwa 1876 und 1877 bei der Temperamalerei anlangt. Es bleibt aber doch erstaunlich, wie wenig sie ihm geschadet hat. Zwar, das Flimmerige der Atmosphäre geht verloren, dafür war kein Platz mehr in diesem strengen Gußwerk; wenn man keinen Pinselstrich mehr sehen soll, ist es mit der schwingenden Lebendigkeit aus. Aber die Lebendigkeit des Mimischen und des Ausdrucks hat er sich erhalten. Die Bildnisse des Offiziers und des Dr. Rauert, sowie die wundervollen Hände aus dem Langbehnporträt, und vor allen das Bildnis der Gräfin Treuberg, sind als Lebendigkeit und Eindringlichkeit ungeheuer stark, viel stärker als die etwas früheren Ölporträte der Maler Selinger und Bodenstein etwa. In ihnen ist die Maske seltsam starr, die Oberfläche wie leblos und man meint, man habe es mit Tempera-

gemälden zu tun — so stumpf ist alles — und Leibl habe sich mit der neuen Technik noch nicht so recht abfinden können. Sieht man aber näher zu, so macht man die Feststellung, daß es in Wirklichkeit nicht Tempera, sondern Öl ist, und daß Leibl, ehe er den Ausweg der Tempera fand, sich in seinem Streben nach vollkommen ruhiger Oberfläche mit der Öltechnik schließlich etwas festgefahren hatte.

Jedoch, den bedeutenden Hauptwerken jener Jahre haftet glücklicherweise nichts von solcher Schwäche oder Sterilität an und so kann man annehmen, daß Leibl selbst jene wenigen Porträte als Problemarbeiten angesehen hat. Wenn er seine ganze Kraft zusammennahm, kamen wieder Meisterwerke ganz neuer Art zustande. Der „Spargroschen" und das „Ungleiche Paar", in der malerischen Haltung beide von der höchsten Schönheit, wenn auch mehr auf Mitteltöne aufgebaut, dunkler und weniger flimmernd als die Graßlfinger Arbeiten, bedeuten abermals ein Aufsteigen der Entwicklung. Die Fülle der Form ist hier noch großartiger fühlbar gemacht als in der „Bäuerin und Kind", es ist, als habe Leibl die herrliche Schönheit gesunder Kreatur nie so stark empfunden wie in dem ruhigen Dasitzen seiner Geliebten auf dem „Ungleichen Paar" und in dem starken Dastehen der Frau auf dem „Spargroschen". Manchmal wird ihm der Bildraum zu eng, der Bildrand schneidet beide Male einen Arm mitten durch — dergleichen hätte früher sein Sinn für das Gerundete, Abgeschlossene einer Komposition und für die Wichtigkeit der organischen Form nicht erlaubt. Jetzt ist er seiner Kraftfülle so sicher, daß es ihm auf einen Ellenbogen und eine halbe Hand nicht gar so sehr ankommt. Der größere Fortschritt in diesen Werken aber liegt in der Behandlung und der Führung des Lichtes. Von dem Schwarz der Atelierzeit hat er sich frei-

gemacht, die „Tischgesellschaft“ gab trotz des Weiß des Tischtuches kein harmonisches Ganzes. In Graßlfing fand er das Gleichgewicht zwischen Hell und Dunkel, er setzte die dunklen geschlossenen Massen der Figuren gegen die hellen geschlossenen Flächen der Hintergründe.

Die Eichen, Kohlezeichnung. 1897

Jetzt, in Unter-Schondorf, bereichert er das Motiv, indem er Hell und Dunkel nicht nur in der Gesamtökonomie teilt und graublaue und braungraue Mitteltöne als Ausgangspunkt nimmt, sondern sich Hell und Dunkel gegenseitig überall durchdringen und abwechseln läßt. Auf dem „Spargroschen“ ist die dunkle Rückwand durch ein helles Fenster unterbrochen, im Halbton steht der Tisch davor, der Mann ist in

weißen Hemdärmeln und der nackte Unterarm der Frau leuchtet hell. Im „Ungleichen Paar" erscheint der Wechsel noch reicher, die Menschen sitzen vor einer Ecke (was außerdem die Plastik der Köpfe erhöht) und so gewinnt der Künstler eine belichtete und eine beschattete Mauerfläche, das Mädchen hat weiße Ärmel, und die dunkle Masse der Männerfigur wird unterbrochen durch das Stück helle Wand, das man unter seinem Arm durchsieht. —

Mit dieser neugewonnenen künstlerischen Weisheit ist dann das Hauptbild der Schondorfer Zeit, die „Dorfpolitiker" aufgebaut. Auch hier die Ecke, die dunkle und die helle Wandpartie und das Fenster, und auch hier, die dunklen Figurenmassen trennend, eine große weiße Fläche zwischen ihnen, die Schürze des Wirts. Schon aber meldet sich ein weiterer Fortschritt: Den Reichtum, den Leibl auf den eben betrachteten Zweifigurenbildern allein durch den Wechsel von Hell und Dunkel bringt, sucht er jetzt noch zu steigern: Durch Zuhilfenahme der Farbe. Man bemerkt, daß in diesem Fünffigurenbild die Tracht der Männer wieder ruhiger ist, nur eine leuchtende weiße Fläche kommt vor, die Schürze; die andre Gelegenheit, mit Weiß die Dunkelheiten zu durchbrechen, das Papier, das da gelesen wird, hat der Künstler nicht benutzt. Er mußte mit seinen Mitteln sparen und wollte nicht Effekt auf Effekt häufen. Den Wechsel im Ton und im Licht, den er sucht, gibt ihm jetzt das sehr stark, vielleicht sogar zu stark, aus dem Ensemble herausleuchtende Rot der beiden Westen. So ist das Bild zugleich der Höhepunkt in dieser auf Lichtreichtum ausgehenden Gruppe von Gemälden, zugleich aber bedeutet es etwas Neues: Die entschiedene Hinwendung zur ausgesprochenen Farbigkeit.

Aber man kann nicht Abschied nehmen von diesem Werke, ohne die andren großen Qualitäten betrachtet zu haben. Auf die Gefahr hin, dem Novellistischen im Gemälde allzuviel Beachtung geschenkt zu haben, sei darauf hingewiesen, daß dies Genrebild auch vom Standpunkt der Anekdotenmalerei, auch vom Standpunkt des Geschichtenerzählens zum Großartigsten gehört, was im 19. Jahrhundert gemalt ward. Denn es ist ja nicht nur eine Anekdote, die Leibl da vorträgt, sondern während er uns eine Geschichte erzählt von Bauern, die den Kataster lesen und die Köpfe zusammenstecken, mit dem Bürgermeister, den es persönlich nichts angeht, der gelassen und entschieden dabei ist, und mit dem Bauern, der da neben ihm sitzt und fast zerspringt vor Anteilnahme und Interesse — während Leibl uns diese pointenlose kleine Geschichte erzählt, stellt er ein paar echte, ganz tief und ganz durchdringend erschaute Menschen vor uns hin. Was er uns enthüllt, ist der Charakter und das Wesen von irgendwelchen Bauern; aber was wir dabei gewinnen, ist eine Bereicherung unsrer Menschenkenntnis, wie wir sie sonst gelegentlich von der dramatischen Kunst her kennen: Molière, in glücklichen Momenten (in der Erinnerung genossen).

Verglichen mit der „Tischgesellschaft" ist auch im Kompositionellen ein Fortschritt wahrzunehmen. Leibl gewinnt die größere Raumtiefe durch die Anordnung in einer Zimmerecke. Den Raumeindruck gestaltet er mit zwingender Klarheit dadurch, daß er die Figuren in einem Halbkreis ordnet, an dessen Endpunkte er räumlich verschieden entwickelte Profilfiguren setzt. Und dadurch, daß er auf der Seite, wo das Geschehnis vor sich geht, diese Figur in Rückenansicht gibt und sie die Hintergrundsfigur stark überschneiden läßt, führt er den Beschauer gleich medias in res. —

Es ist merkwürdig, wie sicher doch Leibl in diesen großen Werken geblieben ist. Trotzdem er kurz hintereinander, im Laufe weniger Jahre, mehrfach seine Malweise, ja seine künstlerische Anschauung geändert hat, merkt man seinen fertigen Werken kein Suchen, nichts Problematisches an. Jedesmal, in jeder Arbeit, gibt er sich so vollkommen an die neue Aufgabe hin, daß er alles hinter sich läßt, was ihn je beschäftigt hat, daß er nur in dieser Aufgabe lebt und sich ganz in sie versenkt. Dies heißt: „Sein Gesetz vom Objekt empfangen." Den „Dorfpolitikern" sieht man es nicht an, daß der Künstler sich kurz vorher, zu Beginn der Schondorfer Zeit, mit einem Problem von so schwerwiegender Art beschäftigt hatte, daß es die Entwicklung eines andren, der mehr an sich und seine eigene Entwicklung zu denken gewohnt war, wahrscheinlich richtunggebend beeinflußt hätte: Mit einem Großfigurenbild im Freilicht. Leibl aber ficht das nicht an, er malte die „Dorfpolitiker" in ihrer dumpfen Wirtsstube mit der gleichen Objektivität, mit der er dieses Freilichtbild, den „Jäger" gemalt hatte.

Liest man die Geschichte, die Anton von Perfall, der Dargestellte, von der Entstehung dieses Werkes erzählt hat, so erstaunt man abermals. Malen wollte Leibl den Freund schon lange, er studierte ihn im täglichen Verkehr ununterbrochen mit der größten Aufmerksamkeit. Da eines Tages sieht er ihn plötzlich in einer merkwürdigen Haltung am Seeufer stehen, die Figur plastisch gegen die Fläche des Sees, der Kopf gegen die feine Verästelung eines Weidenbaumes, er ruft ihn an, der wendet den Kopf —, und vor seinen Augen ist das Bild fertig. Also — die Inspiration, die Vision eines einzigen kurzen Augenblickes. Er hat dann das Modell stundenlang in dieser schwierigen Haltung mit der auf die Dauer schmerzhaften Verdrehung des linken Armes unbe-

weglich stehen lassen, und als er ihm dann endlich erlaubte, sich zu rühren, da hatte er nichts weiter fertiggebracht als ein kleines Stückchen des grauen Hutes. Ein Bild im Freien, im vollen Licht, gesehen in der Vision einer Sekunde — und in stundenlanger Arbeit nur ein winziges Detail wiedergegeben, das von der Gesamtvision auch nicht das Geringste sagt. Dies ist etwas sehr Sonderbares und steht wohl allein da in der modernen Kunstgeschichte. Ein andrer, es brauchte gar nicht einmal ein Impressionist zu sein, hätte sich doch von dem Gesamteindruck, der ihn inspirierte, zunächst ein paar Notizen gemacht, wegen des Festhaltens der momentanen Bewegung, um das Schlagende dieser Bewegung nicht zu verlieren. Leibl hatte keine Angst. Er wußte, er würde noch nach Wochen und nach Monaten merken, wenn sein Modell auch nur um Millimeters Breite von der ursprünglichen Haltung abwiche. Da konnte er ruhig irgendwo oben anfangen und Stück für Stück prima fertig malen, so wie er es für nötig hielt, um zu einem gediegenen Formeindruck zu kommen.

Sein Ziel hat er erreicht, es gibt kein im Freilicht gemaltes Figurenbild, das überall auf der ganzen Bildfläche so viel Form, so viel Körper hat, wie dieses. Noch der Weidenbaum, der bei der Vision des ersten Augenblickes doch wahrscheinlich nur den Kontrastwert einer feinlinigen Folie für eine starke plastische Form hatte, ist an sich ein Meisterwerk von gediegenster Durchbildung. Alles ist da, überall weiß man, wo man ist, man könnte, wäre man dabei gewesen, die Stelle zwischen Ästen und Blättern zeigen, wo zu einer bestimmten Stunde ein Vogel gesessen hat, und doch drängt dieser Weidenbaum, dieses Detail, sich in der Rechnung des Ganzen nicht vor, die Figur bleibt die Hauptsache.

Aber es ist zu fragen, ob bei alledem Leibl die Inspiration des Augen-

blickes realisiert hat. Er wollte doch die Schönheit, die Ausdruckskraft der momentanen Bewegung darstellen, wie der Mann sich da plötzlich so drehte und den Kopf herumwarf. Davon ging er doch aus. — Es gibt Beurteiler, die der Meinung sind, hier fehle es, es sei ein Zwiespalt in dem Bild und die Bewegung sei starr. Man kann das zugeben, aber man darf deshalb den Stab nicht brechen und das Werk als gescheitert ansehen. Für uns, die wir an den Impressionisten, an Degas, Bewegung sehen gelernt haben, ist diese Haltung keine Bewegung. Aber dieser Maßstab ist ungeheuer relativ. Vielleicht würden wir, wenn wir die Entstehungsgeschichte des Bildes nicht zufällig kennten, die Dissonanz gar nicht als solche empfinden. Jedenfalls bleibt so unendlich viel Bedeutendes, als Form, als Farbe, als Ton, als Zusammenwirken von Landschaft und Mensch, daß wir das nicht ganz Gelöste gerne vergessen dürfen. Woran die anschauende Phantasie des Malers sich entzündet hat, bleibt am Ende gleichgültig. Ob einer aus seiner Vorstellung schafft und das Modell nur zur Korrektur seines Formengedächtnisses im Nebenzimmer hat, oder ob einer monatelang immer das Ganze vor sich stehen haben will, auch wenn er nur Details malt, das ist prinzipiell kein großer Unterschied, da der Künstler ja doch nur das innere Bild der Erscheinung wiedergibt, so wie es sich in seiner Seele gestaltet. Der Vorwurf, die Haltung auf diesem Gemälde sei keine Impression, hat keinen objektiven Wert. —

Die Schondorfer Zeit ist in jeder Beziehung voll von Überraschungen. In denselben Jahren, in denen Leibl sich mit dem Problem des Temperamalens abgibt und von der Tempera zunächst so entzückt ist, daß er beteuerte, er würde nie wieder in Öl arbeiten, sondern immer nur in Tempera — in den Jahren, in denen er mit seinem Streben nach

einer gußartig vertriebenen Oberfläche der Ölbilder zeitweilig auf einen toten Punkt angelangt war, malt er dann wieder in Öl ein Porträt in breiter flüssiger Technik und im schönsten malerischen und menschlichen Ausdruck — das Porträt des Vaters des „Jägers", des alten Baron von Perfall —, und vor allem ein paar Köpfe von einer malerischen Weichheit und hellen Tonschönheit, wie sie ihm bis dahin nicht gelungen waren. Der kleine Mädchenkopf auf blauem Grunde mit dem weißen Tuch und dem Perlenohrring, mit diesem wunderbar gefühlten Mund, der prachtvoll festen und zugleich so weich schimmernden Wange, mit diesem strengen Blick der Augen, bedeutet einen Höhepunkt seiner Kunst. Alles was an Altmeisterlichem in Leibl steckt, kommt hier heraus — es ist Holbein darin so gut wie Vermeer und ist in seiner malerischen und technischen Schönheit doch unbedingt von unsrer Zeit. Dieser Kopf und sein männliches Pendant, der Knabenkopf mit der Mütze, sowie der andre in Vorderansicht in der Sammlung Grönvold, das waren die Arbeiten, von denen Leibl einmal schrieb, er habe ein paar Köpfe gemalt, welche die Kollegen in München wohl aus ihrer Ruhe aufschrecken würden. Ob sie es getan haben, weiß man nicht. An die Seite zu stellen hatte die Münchener Malerei solchen Werken nichts, das sich auch nur von fern mit ihnen messen konnte. Es sind aber auch bei Leibl die Erzeugnisse einer besonders glücklichen Stunde: diese Kunst stand auch ihm nicht so zu Gebote, daß er sie nur zu rufen brauchte. Als er in denselben Jahren das Bildnis der Gräfin Treuberg malte, fand er sie ein Mal wieder, ein andres Mal nicht, und das eine glücklichere Mal war es ihm aus unbekannten Gründen nicht möglich, das herrliche Bild, das jetzt in der Hamburger Kunsthalle hängt, zu vollenden.

NEUNTES KAPITEL

DAS KIRCHENBILD UND ZUGEHÖRIGES

Als sein Lebenswerk hat Leibl einmal das Kirchenbild, die „Bäuerinnen in der Kirche“ bezeichnet. Man braucht diese Äußerung nicht allzu schwer zu nehmen und glauben, er habe damit sagen wollen, dies sei nun sein Hauptwerk und es enthalte die Summe seiner Kunst. Jedesmal, wenn er ein Bild fertig hatte, behauptete er mit dem gesunden Optimismus des Schaffenden, dies sei sein bestes Bild. Aber tatsächlich hat dieses Gemälde ihn doch in weiteren Kreisen bekannt gemacht und hat die allgemeine Vorstellung von Leiblscher Kunst dauernd bestimmt —, wie es ihm denn auch den Namen des modernen Holbein eingetragen hat.

Gegenüber den „Dorfpolitikern“, als dessen gegenständliches Pendant man es ansehen mag, bedeutet es einen abermaligen Fortschritt nach der Seite des Koloristischen hin. Wenn dort die Sprache der Farbe vielleicht etwas unvermittelt wirkte, so ist dies hier ausgeglichen, die Koloristik baut sich langsam auf schönen, im wesentlichen durch Graublau bestimmten Mitteltönen auf und hat den ruhigsten Zusammenhang in allen Teilen; vorn sitzen die starken Akzente, nach dem Hintergrunde zu werden die Wirkungen etwas gedämpfter — dafür aber hat man hier wieder eine entschiedene Behandlung in Licht und Form, nur hier ein scharfes Profil und eine Häufung organischer Formen, Kopf und Hände dicht zusammen vor der ruhigen Fläche des hellen Hintergrundes. Die Frauen, die dicht aneinandergerückt im Kirchstuhl hocken, zu einer klaren übersichtlichen Gruppierung zusammenzufügen war eine ungeheure Schwierigkeit; irgendwo, so sollte man meinen, müßte entweder die Vorderfigur oder der Kirchenstuhl das Dahinterliegende störend überschneiden. Doch Leibl komponiert so, daß man das Komponierte gar nicht merkt — er stellt sich ein bißchen hoch und

ein bischen schräg, so daß er Aufsicht und Diagonalansicht zugleich bekommt; der drohenden Verdeckung der letzten Figur begegnet er dadurch, daß er die mittlere, die Alte, knien läßt. Den Diagonalschub der Massen, durch den ein solches Bild leicht schief wirken könnte, macht er dadurch tot, daß er die schwierigsten Stellen vorn durch den weit ausgebreiteten Rock des Mädchens zudeckt und hinten in der hellen Wand eine quadratische Fläche anbringt, die als Parallelfläche zur Bildebene den Richtungseindruck bestimmt oder vielmehr eine gar nicht vorhandene Richtungsorientierung vortäuscht. Jedoch man wird dieser Kunstmittel nicht gewahr, wenn man das Bild nicht absichtlich anatomisch zerlegt. Beim einfachen Beschauen empfindet man überhaupt gar nicht, daß hier Schwierigkeiten waren. Die helle Wand war da und daß ein altes Mütterchen im Kirchstuhl kniet, und daß ein junges Geschöpf ihre schönen Kleider sehr schonsam sorgfältig ausbreitet, um keine Falten hineinzusitzen, das alles ist so plausibel und so natürlich, das ergibt sich scheinbar wie von selbst aus dem Gegenstand. Dagegen ist nichts einzuwenden. Nur, daß bei einem Künstler sich die Charakteristik und das Natürliche des Gegenstandes mit den höchsten Mitteln der künstlerischen Form restlos so durchdringt, daß immer eines sich aus dem andren ergibt, das eben ist das Geheimnis des großen Künstlers. „Seine Kunst ist nicht naiv, sie ist nur so groß, daß sie naiv erscheint", hat Liebermann einmal von Degas gesagt. Man kann es eigentlich auf jeden großen Künstler anwenden.

Wie die „Dorfpolitiker" und die „Tischgesellschaft" ist auch dieses Bild — im Gegensatze zum „Jäger" — nicht auf den ersten Wurf so geplant gewesen. Ein früherer Entwurf wollte den Raum, in dem das Ganze vorgeht, größer nehmen, er zeigt hinten die Bögen und Pfeiler

des Kirchenschiffs. Vielleicht war es die Rücksicht auf die Einfachheit der Wirkung, die den Künstler von dieser Idee Abstand nehmen hieß. —

Daß dieses Bild Leibl später eine gewisse Popularität verschaffen konnte, begreift man. Abgesehen von der Vollendung, dem bis dahin unbekannten Grad der „Durchführung", dem „ce n'est plus de la peinture, c'est la nature" wie ein französischer Kritiker bei der Ausstellung des Bildes in Paris schrieb, abgesehen davon steht es auf einer Höhe der Menschenschilderung, die wohl Bewunderung erzwingen konnte. Wieder die gleiche Tiefe der seelischen Durchdringung seines Gegenstandes, wie bei den „Dorfpolitikern", die gleiche eindringliche Kunst des Charakterisierens. Wie die drei Frauen da beten, die junge, die alte und die Greisin, das ist höchst echt erschaut und empfunden. Ohne jene Sentimentalität, die wegen der Rührseligkeit damals so beliebt war und ein so sicheres Publikum gehabt hätte. Still sitzen die Frauen da, ihre Frömmigkeit ist halb Empfindung halb Gewohnheit, aber gerade des-

Zeichnung: Am Spinnrad. 1895

halb wirkt diese Bauernandacht so überzeugend. Man kommt nicht auf die Idee gerührt zu denken: „wie sind die Leute fromm", sondern genießt das Schauspiel. Das Menschliche liegt im Sichtbaren, man faßt die Typen auf, man vertieft sich in die Individuen und liest die Charakteristik der einzelnen in Haltung, in den Köpfen und in den meisterhaft charakterisierten Händen.

Hinsichtlich der Technik bedeutet das Bild einen Höhepunkt innerhalb der Gruppe, der es angehört. Die Nachahmung des Stofflichen hat den äußersten Grad erreicht, ohne unkünstlerisch zu wirken. An dem Rokoko-Ornament der Stuhlwange sieht man die Spuren des Schnitzmessers, die Blumen auf dem Schultertuch des jungen Mädchens könnte man nachsticken (und zwar, wie Böcklin bemerkte, schneller, als Leibl das Malen gekostet hat) und ein Kenner wie Pecht war imstande, den Preis von dem Kleiderstoff per Meter anzugeben. Dabei, bei all dieser Feinmalerei ist das Ganze doch so aus einem Guß, überall so gleichmäßig in der Vollendung, daß der Blick sich nie verliert und im Detail steckenbleibt.

Hierüber hinaus gab es nun für Leibl nichts mehr, dies war die Grenze. Er sah das selbst ein: Er hat das Einfigurenbild wieder zerschnitten, das „Mädchen mit der Nelke", das neben dem Kirchenbild, in denselben Jahren, entstand. An den erhaltenen Fragmenten, dem Kopf in Wien, dem Mieder in Köln und den Händen in der Sammlung Grönvold sieht man, daß wenigstens dieses Gemälde in der Wiedergabe des Stofflichen noch über die „Frauen in der Kirche" hinausging, der Kopf ist sehr unangenehm „lifelike"[1]), die Hände sehen

[1]) Wir haben kein deutsches Wort, das diese Eigenschaft entsprechend ausdrückt. Die Verwirrung, die in England in ästhetischen Fragen herrscht, hat den Engländern einen passenden Fachausdruck gegeben.

aus, als betrachte man mit der Lupe zwei wirkliche Hände, und das Gefältel an dem Mieder geht an Plastik weit über alles hinaus, was Holbein auf dem Gebiete je gemacht hat; bei seinem Heinrich dem Achten (Corsini, Rom) und seinem Morette (Dresden) wirkt der Stoff viel flächenhafter, und die Details, wie etwa die kleinen goldenen Ösen, ordnen sich viel besser unter. — Doch ist dieses Bild wohl das einzige geblieben, in dem Leibl so aufdringlich an Realität geworden ist. Zwei im Jahre 1879 entstandene Köpfe von Bäuerinnen, einer in der Nationalgalerie, ein andrer in der Dresdener Galerie, sind in dieser Hinsicht diskreter. In beiden hat er die gefährlichste Klippe der zu weit getriebenen Feinmalerei dadurch vermieden, daß er das Ohr mit seiner Häufung subtilster Formen durch das Kopftuch zudeckte — ein Zug, der sich auch bei dem Mädchenkopf auf blauem Grunde vom Jahre 1876 schon findet.

ZEHNTES KAPITEL

DIE WILDSCHÜTZEN UND DIE LETZTE PERIODE

Die Erfahrungen, die Leibl mit dem „Mädchen mit der Nelke“ gemacht hatte, dienten ihm zur Lehre: Er sah, daß sich die Feinmalerei über das Kirchenbild hinaus nicht mehr steigern ließ. Wenn er nach dem Kirchenbild sagte, er wolle nun einmal etwas wirklich Gediegenes zustande bringen, so meinte er damit also nicht die Gediegenheit im Sinne der Formvollendung, im Sinne des Holbeinschen, sondern etwas andres. Als er an den „Wildschützen“ arbeitete, schrieb er einmal: „Meine Malweise habe ich total geändert und hoffe, damit mehr erreichen zu können.“ In der Tat zeigen die erhaltenen Fragmente der „Wildschützen“ eine vollkommen andre Malweise — breite flüssige Pinselstriche, jedoch unter Vermeidung alles nur Andeutenden. Es gelingt ihm, mit dieser Manier die höchste Genauigkeit zu vereinigen, zugleich das schönste geschlossene Email der Oberfläche herzustellen. Um mit den Worten eines Malers, der sich auf sein Metier versteht, um mit Lovis Corinth, zu reden: „Eine merkwürdige Breite beherrschte das ganze Bild. Es war, als wenn der Furor teutonicus seine Hand geführt hätte. Ein Vergleich mit dem letzten großartigen Werk des Frans Hals drängte sich mir auf.“ Diese Äußerung ist um so wichtiger, als sie von jemand stammt, der das Bild in unzerstörtem Zustande und mit dem vollen Bewußtsein dessen, daß er vor einem Meisterwerke stehe, betrachtet hat.

Räumlich ist es Leibls größtes Werk gewesen, hinsichtlich des Gegenstandes sein dramatischstes. Die momentane Bewegung des einen Mannes, des sitzenden im Wettermantel, ist noch schneller, als die des „Jägers“, und vor allem ist sie, dank der breiteren Technik, lebendiger zum Ausdruck gebracht. Und was der Künstler hier an scharfer Charakteristik aufbringt, geht selbst über das in den „Dorf-

politikern" Geleistete hinaus. Aber — Leibl hat das Bild selbst vernichtet, bald ein Jahr nachdem er es von der Pariser Ausstellung zurückbekommen hatte, schnitt er die beiden jetzt in der Nationalgalerie befindlichen Köpfe heraus und den Sitzenden im Wettermantel, den er dann in den neunziger Jahren nochmals zerteilte. Das Bild mußte in Leibls Augen schwere Fehler haben, denn mit dem reinen undefinierbaren Haß allein, der manchmal in der Seele eines Künstlers gegen sein Werk aufsteigt, läßt sich eine solche Zerstörungstat nicht erklären. Überdies wissen wir aus einem Briefe, daß Leibl der Ansicht war, das Werk stehe nicht auf der Höhe seiner übrigen.

Die Mängel liegen einmal im rein Genremäßigen. Gemessen an Leibls sonstigem Erzählertalent ist das Bild in diesem Punkte etwas schwach, das Motiv des Gemäldes wird nicht so klar wie etwa bei dem Vierfigurenbild der Tischgesellschaft, die Einheitlichkeit der Handlung ist nicht auf den ersten Blick ersichtlich. Wenn Leibl daran dachte, wie sein Lieblingsmeister Rubens oder gar nur Brouwer einen solchen Moment dramatisch bezwungen hätten, so konnte er sehen, daß es hier fehlte, daß er nicht hinreichte an seine Aufgabe. Vielleicht liegt das störende Moment darin, daß die Gesellen nicht alle nach der gleichen Richtung blicken (was ja in Wirklichkeit in einem Moment der Gefahr auch höchst unklug von ihnen wäre); aber täten sie es, so hätte der Künstler wohl die verschiedenen Ansichten und Wendungen der Köpfe nicht herausbekommen, die er künstlerisch suchte — kurz, Motiv und Form haben nicht den Grad gegenseitiger Durchdringung, der Leibl in den ruhigeren Geschichten der „Frauen in der Kirche" und der „Dorfpolitiker" so schön geglückt war. Das Dramatische lag ihm nun einmal nicht.

Ebensowenig konnte ihn, wenn er sie mit seinen früheren Leistungen in Gedanken verglich, die Komposition befriedigen. Auch sie erscheint nicht recht klar, die Zimmerecke stört den räumlichen Zusammenhang, anstatt ihn fester aufzubauen, und man kann sich nicht sofort Rechenschaft darüber geben, wo die Körper im Raume stehen. Damit hängt dann weiter zusammen, daß die Figuren das schöne Gleichgewicht vermissen lassen, das man sonst an Leibl kennt. Der Mann im Wettermantel links nimmt als Silhouette, als Volumen und als Bewegung zuviel Bedeutung ein, ohne daß er zur Hauptfigur durchgearbeitet wäre. Angesichts der Rolle, die er formal im Bilde spielt, sind die drei andren Männer mit dem Aneinandergedrängten ihrer Köpfe und mit der starken Überschneidung durch die Figur des Vorderen rechts formal zu wenig entwickelt. Und endlich kommt noch der vielberufene Fehler in den Körperproportionen hinzu, dieser sitzende Bursche, der allerdings auch in natura, wie wir aus einem andren Bilde wissen, sehr lang war, ist für das Bild tatsächlich zu lang geraten, Leibl mußte wegen der Enge des Zimmers zu dicht an seine Modelle heranrücken und verlor auf diese Weise den Überblick über das Ganze.

Dies alles wirkte wohl zusammen und dies genügte, um einen so überaus strengen Kritiker, wie Leibl es war, dahin zu bringen, über das Bild mit dem Messer abzuurteilen. Als Stücke meisterhafter Malerei mochten die einzelnen Fragmente ihre Berechtigung haben — die künstlerische Rechnung war als verfehlt anzusehen.

Jedoch ein Punkt wird bei dieser ganzen Zerstörung des Werkes nicht recht klar: Warum Leibl den Wildschützen im Wettermantel in den neunziger Jahren abermals zerteilte. Nachdem er ihn doch durch Herausschneiden aus dem Ensemble in seiner zu starken Wirkung ge-

wissermaßen unschädlich gemacht hatte, war er noch nicht mit ihm zufrieden. Er mußte also auch im Detail noch Fehler haben. — Vielleicht sagte ihm auf die Dauer diese neue Malweise, von der er sich soviel versprach, doch nicht zu, vielleicht erschien seinem technischen Stilgefühl diese breite Manier bei emaillierter Oberfläche für großes Format unvorteilhaft und unangebracht.

Jedenfalls hat er diesen Stil dann nicht weiter fortgesetzt.

Die Wandlung, die sich in den „Wildschützen" gegenüber den „Frauen in der Kirche" zeigt, bezieht sich nicht allein auf die Technik, sondern auch sein Farbengefühl und sein Farbensehen haben sich geändert. Ist das „Kirchenbild" sowie das „Mädchen mit der Nelke" auf einen graublauen Mittelton aufgebaut, so ist Leibl bei den „Wildschützen" wieder zum dunklerem Ton zurückgekehrt und zu stärkeren Farb- und Lichtkontrasten. Sein Inkarnat aber nimmt hier schon entschiedener jenen bläulichvioletten Ton in der Schattengebung an, den zuerst der „Spargroschen" zeigt, und den man hinfort auf sehr vielen seiner Bilder findet. Worauf diese Art des „Blausehens" zurückgeht, ist schwer auszumachen. Daß es sich nicht um ein Stilelement, etwa um einen bewußten oder unbewußten Farbenkompositionsfaktor handelt, sondern tatsächlich um eine Art des Sehens, ist überliefert. Einige seiner Freunde aus der Aiblinger und Kutterlinger Zeit, die ihn beim Malen besuchten und auch selbst von ihm gemalt wurden, haben oft mit ihm hierüber gesprochen und, obwohl nicht selber Künstler, oft heftig mit ihm darüber debattiert. Beim Malen pflegte dann Leibl zu schwören, sie sähen falsch und er allein sähe richtig. Später hat er dann manchmal seinen Irrtum zugegeben. Woher diese merkwürdige Erscheinung kam, hätte vielleicht ein Arzt sagen können. Möglich bleibt es anzunehmen, daß

dieses vier Jahre lang fortgesetzte anstrengende Hinsehen auf seine Modelle in einer nicht sehr hellen Stube, daß diese Parforcearbeit des Wildschützenbildes am Ende seinen Augen doch geschadet oder sie überschärft hat. Im Jahre 1894 bekam er einen Bluterguß in die Netzhaut des rechten Auges. Danach wurden dann seine Bilder wieder heller und wärmer. —

Kohlezeichnung: „Die Wahn". 1899

Nach dem innerlichen und äußerlichen Mißerfolg des Wildschützenbildes tritt für eine Zeitlang ein Stocken in Leibls Produktion ein, für einen Augenblick schien die Kraft oder doch die Lust versiegt. Ein größeres Mehrfigurenbild hat er dann überhaupt nicht wieder geschaffen, vielleicht hätte er es auch materiell nicht schaffen können. Durch das Wildschützenbild mit seinen enormen Modellkosten — vier Modelle vier Jahre lang fast ausschließlich erhalten — mußten seine Mittel in gewisser Weise erschöpft sein und ein neuer großer Verkauf kam ja nicht zustande. Dazu kam die sehr schwere seelische Depression über diesen fürchterlichen Fehlschlag: Die Arbeit von vier

Jahren vernichtet und wer weiß, wie's nun weitergehen sollte! So ist das Ende der achtziger Jahre als eine tote Strecke in seinem Schaffen anzusehen.

Außer dem Bildnis des Kölners Jakob Pallenberg, das, wenn auch erstaunlich vollendet, so doch etwas kalt wirkt, ist nichts Rechtes damals entstanden. Wenn man auch in Anschlag bringen muß, daß er im Jahre 1889 mehr als drei Monate lang infolge einer durch einen Hundebiß verursachten Krankheit am Arbeiten verhindert war — die Produktion der drei seit dem Wildschützenbilde verflossenen Jahre ist sehr gering.

Jedoch dauerte die Ermüdung nicht lange. Eine Gruppe ganz ausgezeichneter Porträtköpfe entsteht 1890, die den Künstler wieder im Vollbesitz seiner Kraft zeigt. Und zwar ist nach der Ruhe wieder eine größere Freiheit des Ausdrucks über ihn gekommen, er malt in verschiedenen Manieren. Bisweilen ist ein Kopf breit und mächtig in ein paar Stunden zusammengestrichen, wie das Porträt des jungen Reindl, scheinbar skizzenhaft, aber innerlich doch so fertig, daß nichts hinzuzufügen bleibt; manchmal, wie im Bildnis seines Freundes und späteren Biographen Dr. Julius Mayr und besonders in dem seiner Frau, baut er ein Brustbild in gleichmäßig fortschreitender, immer Stück an Stück setzender Modellierung in vollständiger Plastik und im schönsten Oberflächenemail auf, und zwar in einer hartnäckigen, rastlosen Arbeit von zwei Tagen. Die alte Sicherheit ist wieder da, er will auch wieder wirkliche Gemälde schaffen, kleine Köpfe, genügen ihm nicht. Im Jahre 1891 geht er, nach dem schönen Auftakt der „Bauernstube", an eine Dreifigurenkomposition, den „Zeitungsleser". Das Bild gehört mit der „Spinnerin" und „Bauernjägers Einkehr" zu-

sammen in eine Gruppe, die wieder etwas Neues in Leibls Schaffen bedeutet. Leibl nimmt jetzt die Interieurs seiner Genrebilder größer, er begnügt sich nicht mehr mit einer Zimmerecke, wie bei den „Dorfpolitikern" und bei den „Frauen in der Kirche", sondern er gibt möglichst den ganzen Raum (und möglichst noch etwas von draußen mit herein, durchs Fenster). Was ihm im Wildschützenbild mißlungen war, sucht er jetzt im kleineren Format zu erreichen. Ein Raummaler aber ist Leibl deshalb doch nicht geworden. Nie geht er von dem Raumeindruck als solchem aus und gestaltet danach das übrige, sondern die Menschen sind ihm immer das Wesentliche, nicht wie sie im Raum stehen, interessiert ihn, sondern wie der Raum zu ihnen steht. Er setzt zusammen. So natürlich in fast allen Fällen die Gruppierung auch wirkt, daran, daß gewisse Kompositionsmittel immer wiederkehren, die Schrägansicht, die Ecke, das Betonen des wichtigsten Kopfes durch eine Kante, daran sieht man, wie sehr die Bilder doch komponiert sind. Mit dem Reichtum der Dinge auf dem „Zeitungsleser" ist er noch nicht recht fertig geworden, die beiden Mädchen im Hintergrunde, die sich ansehen und wahrscheinlich miteinander reden, bleiben künstlerisch ohne Beziehung zueinander und zum Ganzen, sie sind zu klein und zu weit im Hintergrund. Man könnte aus dem Gemälde zwei machen, ohne daß allzuviel verloren ginge, der Reichtum an Richtungsachsen, der in dem Bilde lebt, verwirrt ein wenig. Ob das unfertige Bildchen in Trübners Besitz, „Bauer mit zwei Dirndln", eine erste Idee zum „Zeitungsleser" darstellt, oder ob, was weniger wahrscheinlich ist, Leibl denselben Gegenstand noch einmal malen wollte und hierfür den Entwurf machte, — auf alle Fälle ist diese Skizze um vieles glücklicher und einheitlicher als das fertige Bild. In der im folgenden Jahre ent-

standenen „Spinnerin" und der im darauffolgenden gemalten „Einkehr des Bauernjägers" wird die Komposition klarer und besser. Wie die beiden getrennt sitzenden Gestalten, die spinnende Alte vorn und das häkelnde Mädchen hinten, miteinander verbunden sind, ist entscheidend für die ganze Komposition geworden, in bezug auf dieses Motiv existiert das ganze Beiwerk, Leibl hat hier einmal mit dem Raum komponiert.

Gleichzeitig mit diesen neuen Kompositionsproblemen beschäftigten damals den Künstler neue koloristische Ideen. Seine Bilder zeigen jetzt eine blumigere Farbigkeit, mit Vorliebe wählt er jetzt ein dunkles Rosa als Hauptton, dem er gern ein kräftiges Hellgrün, meist vermittelst des Blicks durchs Fenster, gegenübersetzt. Die Landschaft, die er als Mensch immer ehrfürchtig geliebt hatte, begann ihn auch künstlerisch vorübergehend zu interessieren, eine seiner wenigen vollendeten Landschaften, „Im Moor" genannt, gehört in diese Zeit. In dem „Reindl in der Laube", dem „Mädchen im Grünen", ja auch in dem am Fenster sitzenden „Kleinstädter" kommt er den Tendenzen der Freilichtmalerei etwa Uhdescher Observanz nahe. Ein konsequenter Pleinairist ist er nicht geworden. Aber diese Art, gelegentlich, wie sein von ihm manchmal mit Staffagefigürchen beschenkter Freund Sperl, im Freien zu malen, hat ihm doch eine Aufhellung seiner Palette eingetragen. Auch späterhin macht sie sich als größere Lebendigkeit und Frische der Anschauung geltend.

Man hat gelegentlich den Vorwurf geäußert, in den Werken dieser Zeit nach den „Wildschützen" habe Leibls Feinmalerei einen Grad erreicht, der von Tüftelei kaum noch auseinanderzuhalten sei: Der vielgerühmte Fleiß sei kein Fleiß mehr, sondern eigentlich eine maskierte Faul-

heit. Angesichts einiger Werke aus dieser Periode, etwa der betrachteten Genrebilder und einiger Porträte kann man diesen Tadel aufrechterhalten. So sehr man die auch in solchen Bildern vorhandenen Qualitäten zugeben muß, künstlerisch befriedigen sie uns heute nicht mehr. Die Behandlung der Akzessorien in „Bauernjägers Einkehr" beispielsweise, die täuschende Nachahmung der Kaffeemühle und die übergenaue Nachbildung der wie Papier geknitterten Haut der alten Frau, hat tatsächlich etwas von Pinselei und stört doch den Gesamteindruck. Ob es nun am Format liegt oder nicht, was beim Kirchenbild diskret wirkt, erscheint hier störend. Daß man in einem Zimmer wie dem, in dem die Spinnerin sitzt, die Details im Hintergrunde genau so klar sieht, wie die vorn, kann auch für Leiblsche Augen keine Natürlichkeit gewesen sein, hierüber mußte die Einheitlichkeit des Sehens, das heißt also: die Schaubarkeit, verloren gehen. Dies hat nichts mit dem Für oder Wider des Impressionismus zu tun, wie etwa die Fragestellung gegenüber dem „Jäger". Trotz aller Vorbehalte und Einwendungen bleibt die Tatsache bestehen, daß das Ganze auch im altdeutschen oder altniederländischen Sinne malerisch nicht lebendig wird. Bei einem Primitiven, etwa Memling, hat derartiges Beiwerk im Hintergrunde doch immer viel weniger Realität und ordnet sich dadurch dem Hauptmotiv unter. So ist es nicht Willkür, wenn an dieser Stelle abermals der „Zeitungsleser" mit den „Bauern mit zwei Dirndln" verglichen wird: Nicht der Reiz der skizzenhaften Behandlung des kleineren Bildchens macht den Unterschied aus, nicht nur deshalb ist das Ganze lebendiger. Sondern weil hier das Ganze auch als Ganzes gesehen wurde, hat es eine stärkere Einheit und die Dinge, die ganz hinten sind, haben trotz ihrer Skizzenhaftigkeit mehr wirklich sprechende Existenz als sie auf dem

ausgeführten Bilde wegen der fleißigsten saubersten Durchführung je gewinnen können. Aus diesem Grunde bedauern wir es auch nicht allzusehr, daß eine so überaus glückliche Komposition wie die der „Strickenden Mädchen" zu großen Teilen in der Skizze steckenblieb.

Daß dem Künstler selber solche Überlegungen nicht ganz fremd waren, bewies er durch die Tat. Denn als seine Kunst in den folgenden Jahren sich von neuem aufwärts entwickelte, verließ er diesen Weg und verfiel nicht wieder in diese Übertreibungen. In den Küchenbildern „Am Herd" und in den beiden Fassungen des letzten größeren Genrebildes „In der Küche" hat er jedesmal den Pinsel rechtzeitig aus der Hand gelegt, das heißt ehe er an die Grenze kam, wo das Kunstwerk aufhört und das Kunststück anfängt.

Die letzten fünf Jahre bedeuten in Leibls Schaffen eine neue Blütezeit. Seine Malerei wird wieder ganz malerisch. Man kann sich in dieser Hinsicht keinen größeren Gegensatz denken als den zwischen den Küchenbildern und den ein paar Jahre vorher entstandenen Genregemälden. In dem dämmerigen Interieur der Kutterlinger Küche sieht er wieder die Atmosphäre, die über den Dingen liegt und alles in einen weichen schwingenden Ton einhüllt, sieht wieder das Licht, das milde durch das hochsitzende Fenster einströmt und ein gleichmäßiges Helldunkel verbreitet. Auch die toten Dinge leben jetzt und zwischen den Figuren und dem Raum besteht ein glückliches Verhältnis im Gradunterschiede ihrer Körperlichkeit. Er hat die Wirkungen in Raum, Form und Farbe wieder mehr zusammengezogen und fügt die Massen, Linien und Flächen besser, wohliger, aneinander. Er wird in diesen Küchenbildern einfach menschlicher, zugänglicher, nach jener unmenschlichen „perfection" des „Zeitungslesers". Darum fehlt jedoch das straff Gebaute

keineswegs. In dem sehr tonschönen Einfigurenbild „Am Herde" von 1895 herrscht in dem schummerigen Halbdämmer des Raumes doch die Figur als plastisch am stärksten gefühlter Wert durchaus, und in dem drei Jahre später entstandenen Bilde „In der Küche" hat die schön komponierte Gruppe eine vollkommen positive Geklärtheit in der Form.

Trotzdem Leibl jetzt wieder zum Tonmaler wird, gibt er die koloristischen Errungenschaften der vergangenen Jahre keineswegs auf. Der Ton tötet ihm die Farbe nicht. Sein Graublau, durch den Dunst der halbdunklen Küche gegeben, sein Dunkelrosa, das er in der Tracht des damaligen Modells, der „Malresl" immer wieder verwendet, und das Hellgrün, das zum Fenster hereinschaut, behält er bei, ja steigert es gelegentlich zu noch stärkerer Leuchtkraft; die Malresl „am Herd" trägt eine Schürze von blutroter Farbe. Wäre er kein Tonmaler gewesen, so müßte das alles sehr bunt wirken. Aber eben durch die Feinheit des Gesamttons nimmt er den Farben jenes porzellanmäßig Glatte und Harte, das die „Einkehr des Bauernjägers" zu einem auch in dieser Beziehung etwas verstimmenden Bilde macht. —

So kommt um die Mitte der neunziger Jahre wieder eine größere Lebendigkeit über seine Kunst; dieses Mal war es endgültig. Man denkt sich gerne, er habe damals auch selbst mehr Freude an seiner Malerei gehabt. Alles, was er nun macht, hat einen großen Zug und verrät jene herrliche Unbekümmertheit, wie er sie zwanzig Jahre vorher hatte, als er in Graßlfing und Unterschondorf aus dem Vollen schuf, nur noch reifer, noch freier.

Seine Originalität reckt sich zu ungeahnter Größe auf. Um das zu ermessen muß man ihn an diesem Punkte als Porträtmaler betrachten. Denn die großen Arbeiten dieser letzten Jahre sind sämtlich Bildnisse,

nicht nur die, in denen er seinen Freund Seeger gemalt hat, nicht nur die im Auftrag entstandenen, wie das der Frau Roßner-Heine, sondern auch die Bilder von Bauernmädchen sind ja als getreue Bildnisse gedacht. Man muß die Seegerbildnisse der Reihe nach durchgehen. Das erste, 1896 entstandene, wo der Dargestellte im Sessel sitzt, könnte man ein Repräsentationsporträt nennen; das könnte ein Auftrag sein, so, wie der alte Perfall zwanzig Jahre vorher einer gewesen war, im gewissen Sinne erschöpfend für die Erscheinung des Menschen, sehr ähnlich, sehr würdig. Im gleichen Jahre malt er ihn aufrecht, den Kopf etwas vorgereckt. Hier ist der Künstler größer. Er hat etwas von dem eigentlichen Wesen dieses Mannes gemalt, diese stahlharte Energie, durch welche die beiden Männer einander so verwandt sind. Und dann in den Köpfen, in dem einen unfertig gebliebenen, und in dem spätesten, dem Brustbild mit überlebensgroßem Kopf, zeigt er uns das Innere des Menschen, den tiefsten Ausdruck der Seele, schlicht, unsentimental und gerade deshalb so monumental. Nie sonst hat Leibl die Mischung von Härte und Weichheit in der Seele des Menschen so zwingend wiedergegeben, noch in der Erinnerung erschrickt man vor dieser Unmittelbarkeit des menschlichsten Ausdrucks. Zu einer solchen Anschauung brauchte der Künstler eine monumentale Form. Er malt den Kopf plastisch sehr stark, genau, aber ohne Übertreibungen in der Nachahmung; über dem Ganzen liegt ein malerisch weicher vibrierender Ton. Wie die Stirn modelliert ist, wie sie sich rundet, und wie man den Bau des Schädels durchfühlt, das hat seinesgleichen nur in dem gleich nach den „Wildschützen“ 1887 gemalten Bildnis des jüngeren Pallenberg; nur daß da das Wesentliche fehlt: die innere Beseelung. In technischen Einzelheiten, eben in dieser Modellierung einer Stirn, konnte damals beim Pallen-

berg Leibl wohl solche Vollendung erreichen, aber die Form war damals größer als die Anschauung, als die Empfindung. Erst die tiefe Kenntnis eines Menschen und seiner inneren Natur, wie Leibl sie von seinem Freunde Seeger besaß, hat die Harmonie der Leistung ermöglicht und das Metier geadelt.

Von diesem Standpunkt aus mag man seine früheren Meisterwerke auf dem Gebiete der Porträts noch einmal in Gedanken an sich vorüberziehen lassen. Das Überraschende ist: Sie werden nicht geringer dabei. Auch in ihnen ist das Entscheidende erreicht, der Einklang von Form und von Anschauung. Der alte Pallenberg (1871) ist und bleibt ein Meisterwerk; wohl ist er anders gemalt, vielleicht, ja gewiß „schöner" gemalt als die letzten Seegerbildnisse. Er enthält alles, was der Künstler zu geben hat, und zwar in der adäquatesten Form. Man darf ihn nicht um ein Atom anders wünschen, als er ist, man darf an ihm nicht das Psychologische vermissen. Er hat Charakter, das genügt, und die letzte Kenntnis der Seele haben doch immer nur Freunde voneinander. Deshalb, und nur deshalb, stehen die Seegerköpfe allein. Sie sind etwas Einzigartiges — darum dürfen sie keinen Wertmesser abgeben für das, was von verschiedener Natur ist und notgedrungen sein muß.

Aber Leibls Form war auch jetzt nicht starr. Als es sich in dem Bildnis der Frau Roßner-Heine darum handelte, eine feine Frau darzustellen, verfügt er wieder über die ganze Zartheit des Ausdrucks, und es hat etwas Bezauberndes zu sehen, wie dieser Künstler, an dem man im Allgemeinen nur immer die Stärke zu bewundern pflegt, eine männliche Liebenswürdigkeit entwickelt, die gerade deshalb, weil sie durchaus männlich bleibt, hinreißender wirkt als Grazie und Liebenswürdig-

keit schlechthin. An malerischer Kultur erinnert das Bildnis an die schönen Dinge, die bald nach Paris entstanden, an Tiefe des Ausdrucks steht es ihnen ebenbürtig zur Seite, an Feinheit der Empfindung ist es ihnen noch überlegen.

Und nun die Werke der letzten großartigsten malerischen Kraft, die Leibl geschaffen hat! Es sind Bildnisse von „Bauernmädchen", einige Brustbilder aus den Jahren 1896 und 1897, zwei andere größere aus den Jahren 1899 und 1900, das letzte in den Zeiten der Krankheit vollendet.

Glücklicheres als diese Brustbilder hat Leibl kaum geschaffen. Den Höhepunkt bildet vielleicht der barhäuptige Mädchenkopf vom Jahre 1896. Stark in der Form, weich und zärtlich in der Modellierung und jubelnd in der Farbe. Vor der im Ton leise flimmernden grauen Wand und dem mit einem dunkelrosa Vorhang verdeckten Fenster leuchtet der blühende Fleischton mit dem feinen Rot der Lippen und dem weichen Braun der Augen auf, das Schwarz und Weiß des Kleides geben ein paar kräftige Akzente, und nun liegt über den Schultern ein Tuch gelborange und orangerot von einer tiefen Glut, die das Bild zu einer seltenen Kostbarkeit macht. Es ist in sehr kräftigen Zügen heruntergemalt, dies Tuch, die Pinselstriche sitzen dick gemauert aneinander und verleihen dem Ganzen eine begeisternde Lebendigkeit. Im Gesicht ist die Arbeit vertriebener, behutsam legen sich die Striche an die Form an und modellieren sie in den zartesten, keuschesten Übergängen, der Mund ist von unbegreiflicher Schönheit der Form, so gut wie in den drei kleinen Köpfen aus der Schondorfer Zeit. Und nicht ein Detail läßt aus, nirgends läßt er die Dinge vergleiten, noch in den feinen Augenbrauen gibt er genug Realität. Das Bild wirkt ganz hell und hat dabei eine Kraft der Farbe, die sich mit der Farbe allein eben nicht erreichen läßt, wenn

nicht auch die Gediegenheit der Form vorhanden ist. Wer Renoir liebt, denkt vor diesem Bild an Renoirs beste Köpfe. Manet hätte es abgelehnt und wahrscheinlich von „boule de billard" geredet, hier war eine Verständigung ausgeschlossen. Hier hieß es für den Schaffenden „Entweder" — „Oder". Es liegt auf der Linie Courbet, es ist ebenso stark wie Courbet, nur noch viel schöner.

Den gleichen Stil zeigen die beiden letzten Bilder: „Am Fenster" und das „Mädchen mit der Sammetmütze". Ein rothaariges Mädchen mit herrlichen blauen Augen war in beiden Fällen das Modell, ein Mädchen, das Leibl durch die Gesundheit und Zartheit ihres Teints besonders lieb sein mochte, diesen lebendigen gesunden aber nie robusten Teint der Rothaarigen. In dem großen Bild „Am Fenster" trägt sie ein grauolives Kleid, eine matt zeisiggrüne Jacke und eine dunkelkirschrote Schürze; sein beliebtes blühendes Rosa bringt die Nelke im Hintergrund, als Steigerung des Fleischtons.

Was Leibl in jenem Brustbild im Jahre 1896 im Kleinen gegeben hatte, steigert er hier im Großformat zu zwingender Monumentalität: Die Schönheit eines gesunden Menschengeschöpfes durch alle die reichen malerischen Mittel, über die er nun souverän verfügt, fühlbar zu machen. Aber noch war er nicht ganz zufrieden mit dem Geleisteten. Er wollte einen höheren Grad von Lebendigkeit. Was er da auf der mit Seeger unternommenen Reise in Holland gesehen hatte, Frans Hals und sein sprühendes Leben wollte auch er, wenn auch mit ganz andren Mitteln erreichen. Er malte das Mädchen noch einmal und in diesem zweiten Bilde, dem Mädchen mit der Sammetmütze, läßt er die Technik offener, man sieht beim nahen Hinschauen, wie er den Kopf mit ganz feinen offenen Pinselstrichen aufbaut, die letzte Glätte vermeidet und wie das Bild

noch schöner ist als das andre, wie der Kopf mit seinem feinen Fleischton unter der hohen violetten Mütze vibriert in der zitternden Lebendigkeit des hellen Lichtes. Die Malerei, von edelster Materie, ist ganz fest und hat dabei etwas Zitterndes, sie ist kraus und voll Laune, jedoch ohne Willkür und Bizarrerie, sanft in der Modellierung, im Licht warm, in den Schatten von feiner Kühle. — Jedoch, er mußte das Werk unfertig lassen. Es sollte ein Bild mit Händen werden, in einer Zeichnung hatte er die Anordnung des Ganzen angedeutet. Die Hände machten ihm Sorge, wenn das Mädchen sie sich nur nicht bei der Feldarbeit verdürbe, während er krank in Nauheim weilte! Er hat die Hände nicht mehr gemalt. Als er aus Nauheim zurück war, kam ihm ein Bildnisauftrag dazwischen, das schöne Porträt der Frau Roßner-Heine. Und dann war es zu spät. Seine Klage im Sanatorium zu Würzburg: „ich werde nie mehr malen können", war berechtigt.

Die letzten fünf Jahre seines Lebens, in denen er noch die Anerkennung und den Erfolg seiner Kunst erlebte, waren also auch künstlerisch eine neue Blütezeit. Seine Kunst war nicht erschöpft, er hätte, ohne diese Krankheit, noch einen Reichtum schönster Dinge machen können. Es ist mit seinem letzten Schaffen tatsächlich so, wie Gustav Pauli von seinem letzten fertigen Gemälde, dem Bildnis der Frau Roßner-Heine in der Bremer Kunsthalle, sagt: „Es scheint eine neue Jugend zu versprechen."

VERZEICHNIS
VON
LEIBLS GEMÄLDEN

DIE REPRODUKTIONSRECHTE SIND,
WO NICHT ANDERS VERMERKT IST,
IM BESITZ DER PHOTOGRAPHISCHEN
GESELLSCHAFT IN BERLIN

Die Anordnung dieses Verzeichnisses ist nach chronologischen Gesichtspunkten getroffen, nach Maßgabe der datierten Werke. Wo Jahreszahlen fehlen und auch durch Umfrage nicht festzustellen waren, ist die Datierung auf Grund stilistischer Kriterien erfolgt, manchmal natürlich nur schätzungsweise. Bei Bildern aus fruchtbaren Perioden, wie besonders der Münchener Epoche 1870—1873, ließ sich nicht immer genau feststellen, welches von zwei im Stil und in der Malweise sehr ähnlichen Bildnissen das frühere ist. Doch dürfte das angegebene Entstehungsjahr in den meisten Fällen richtig getroffen sein.

Bei einer Anzahl von Arbeiten wird man ein andres Entstehungsjahr finden, als das in der bisherigen Literatur angenommene. Wo eine solche Umdatierung mir aus stilistischen Gründen notwendig erschien, haben die angestellten Nachforschungen das neue Ergebnis bestätigt. So teilte beispielsweise für die Umdatierung des Bildes „Im Atelier" der eine Dargestellte mir auf meine Anfrage nach der Entstehungszeit das richtige Jahr mit, und ebenso ließ sich bei einigen Bildnissen durch Aussage der Dargestellten das Datum ermitteln. Daß manchmal die auf ein Gemälde aufgeschriebene Jahreszahl sich als falsch herausgestellt hat, liegt daran, daß Leibl sehr oft erst nachträglich, nach vielen Jahren, signierte und sich manchmal irrte.

LEHRJAHRE

1860—1866

1. Abb. 1. SELBSTBILDNIS IM ALTER VON 16 JAHREN
Öl auf Leinwand. H. 54 cm, Br. 39 1/2 cm
Entstehungszeit: 1860
Provenienz: Die Familie des Künstlers
Bes.: *Justizrat Dr. Leibl, Nürnberg*

2. Abb. 2. BILDNIS VON LEIBLS VATER
Öl auf Leinwand. H. 33 cm, Br. 24 1/2 cm
Entstehungszeit: 1860
Bes.: *Privatbesitz*

3. Abb. 3. BILDNIS VON LEIBLS MUTTER
Öl auf Leinwand. H. 33 cm, Br. 24 1/2 cm
Entstehungszeit: 1860
Bes.: *Privatbesitz*

4. Abb. 4. BILDNIS WILHELM LEIBLS ALS KNABE
Öl auf Pappe. H. 23 1/2 cm, Br 17 cm
Entstehungszeit: Etwa 1860
Provenienz: Baron v. Schneider, München
Bes: *Galerie Thannhauser, München*
Auf der Rückseite handschriftlich beglaubigt von seiner Schwester Frau Dr. Katharina Kirchdorffer, geb. Leibl.
Würzburg, 25. IV. 1910

5. Abb. 5. BILDNIS DES NACHMALIGEN ARZTES SETTEGAST
Öl auf Leinwand. H. 59 cm, Br. 46 cm
Entstehungszeit: ca. 1860
Provenienz: Vom Künstler selbst
Bes.: *Frau Medizinalrat Settegast Wwe., Bergen (Rügen)*

6. Abb. 6. SELBSTBILDNIS DES ACHTZEHNJÄHRIGEN
Öl auf Schiefertafel. H. 33 cm, Br. 29 cm
Bezeichnet: se ipse fecit 1862.
Die Schiefertafel ist in der Mitte gesprungen
Provenienz: Frau Dr. Kirchdorffer, Würzburg (Leibls Schwester)
Bes.: *Kestner-Museum, Hannover*

7. BILDNIS EINES SCHULKAMERADEN
Öl auf Schiefer. H. 36 cm, Br. 27 1/2 cm
Bezeichnet rechts unten: W L.
Dreiviertelprofil nach links. Weißer Spitzenkragen
Entstehungszeit: 1862
Bes.: *Otto Betzler, Cöln a./Rh.*

8. BILDNIS EINES SCHULKAMERADEN
Öl auf Schiefer. H. 34 cm, Br. 25 cm
Fast volle Vorderansicht des Kopfes, etwas nach rechts gedreht. Schwarzer Bindeschlips, graue Weste.
Entstehungszeit: 1862
Bes.: *Otto Betzler, Cöln a./Rh.*

9. BILDNIS DES SCHULKAMERADEN KÜPPERS
Öl auf Schiefer. H. 38 cm, Br. 30 1/2 cm
Bezeichnet rechts: Fecit Wilh. Leibl.
Dreiviertelprofil nach links
Entstehungszeit: 1862
Bes.: *Otto Betzler, Cöln a./Rh.*

10. BILDNIS DES FRÄULEIN KÜPPERS
Öl auf Leinwand. H. 43 1/2 cm, Br. 30 cm
En face, graues, violett eingefaßtes Kleid, weiße Brosche
Entstehungszeit: 1862
Bes.: *Otto Betzler, Cöln a./Rh.*

11. BILDNIS DES HERRN BEHNEN
Verschollen
Entstehungszeit: 1862
Notiz aus dem Verzeichnis bei Mayr, das zum Teil auf Leibl und Sperl zurückgeht

12. Abb. 7. STILLEBEN MIT TONPFEIFE, KRUG UND BÜCHERN
Öl auf Papier, das auf Pappe geklebt ist. H. 47 1/2 cm, Br. 39 cm
Bezeichnet rechts unten: W. Leibl 1862
Entstehungszeit: 1862
Provenienz: Vom Künstler selbst
Bes.: *Frau Dr. Katharina Kirchdorffer, geb. Leibl, Würzburg*

13. Abb. 8. STILLEBEN MIT KLEINER MADONNA, ZINNERNER KANNE UND BÜCHERN
Öl auf Papier, das auf Pappe geklebt ist. H. 47½ cm, Br. 39 cm
Bezeichnet rechts unten: W. Leibl 1862
Entstehungszeit: 1862
Provenienz: Vom Künstler selbst
Bes.: *Frau Dr. Katharina Kirchdorffer, geb. Leibl, Würzburg*

14. Abb. 9. BILDNIS DES ARCHITEKTEN R. FRANZ
Öl auf Schiefer. H. 38½ cm, Br. 30½ cm
Bezeichnet: W. Leibl 1862
Provenienz: Durch Erbschaft vom Dargestellten in Posener Privatbesitz gelangt
Bes.: *Kaiser-Friedrich-Museum, Posen*

15. Abb. 10. BILDNIS EINES KNABEN IM PROFIL
Öl auf Schiefer. H. 33 cm, Br. 21 cm
Bezeichnet links unten: W. L. 1862
Provenienz: Aus dem Besitze der Schwester Leibls
Bes.: *Galerie G. Caspari, München*

16. Abb. 11. BILDNIS JEAN LEIBLS, ALS KNABE
Öl auf Schiefertafel. H. 29 cm, Br. 27 cm
Entstehungszeit: 1862
Provenienz: Frau Dr. Leibl, Witwe des Dr. Jean Leibl
Bes.: *Kunsthandlung Karl Haberstock, Berlin*

17. Abb. 12. BILDNIS DES GYMNASIALPROFESSORS KLEIN (Cöln)
Öl auf Leinwand. H. 45 cm, Br. 40 cm
Entstehungszeit: 1864
Das Bild wurde 1864 im Atelier von Leibls Zeichenlehrer Bourel gemalt. Mayr nennt es irrtümlich: Porträt Bourels
Provenienz: Erbschaft von Seiten der Wwe. Everhardt Bourel
Bes.: *Privatbesitz, Baden-Baden*

18. Abb. 13. WEIBLICHER HALBAKT
Öl auf Leinwand. H. 64½ cm, Br. 52 cm
Bezeichnet oben rechts: W. Leibl

Entstehungszeit: ca. 1865
Provenienz: Kunsthandel
Die Echtheit wurde beglaubigt von den Herren Prof. W. Trübner, Joh. Sperl und R. Hirth du Frènes
Bes.: *Herr Landesökonomierat Wolff-Ebenrod, Schloß Ebenrod, Unterfranken*

19. BILDNIS VON LEIBLS KAMERADEN DAHLMEYER
Verschollen
Entstehungszeit: 1864
Notiz aus Mayrs Verzeichnis

20. Abb. 14. ATHENAKOPF AUS GIPS
Öl auf Papier, das auf Pappe geklebt ist. H. 56 cm, Br. 45 1/2 cm
Entstehungszeit: 1864/65
Der Hintergrund des Bildes wurde von dem Maler A. Splitgerber begonnen. Leibl malte den Kopf in einer Mittagspause in der Anschützschule. Rechts unten die nicht von Leibl herrührende Notiz: Von Leibl an der Akademie bei Anschütz gemalt
Bes.: *Herr A. Splitgerber, München*

21. HOCHGEBIRGSLANDSCHAFT
Öl auf Leinwand. H. 30 cm, Br. 35 1/2 cm
Bezeichnet unten links: W. Leibl 64
Entstehungszeit: 1864
Da die Besitzerin eine Beschädigung des unter Glas befindlichen Bildes beim Ausrahmen befürchtete, war eine Photographie nicht zu beschaffen
Bes.: *Frau Stadtrat Strauß, Magdeburg*

22. „DIE TIROLERIN"
Verschollen
Brustbild eines Bauernmädchens mit breitem schmucklosen Hut, weißer Halsbinde, hellen Knöpfen am Spenser
(Beschreibung aus Mayrs Verzeichnis)
Entstehungszeit: 1864
Früher in der Kunsthandlung Hermes in Frankfurt a/M.

23. Abb. 15. SITZENDER BAUER, DAS KINN AUF DIE ÜBER EINEN STOCK GEFALTETEN HÄNDE GESTÜTZT
Öl auf Leinwand. H. 33 cm, Br. 25 cm

Entstehungszeit: ca. 1865
Provenienz: Familien Dr. Reich (Stuttgart), Wilhelm Geß (Schwäbisch-Gmünd), Dr. med. O. Moegling (Stuttgart). Ursprünglich vielleicht bei Prof. Knaus
Beglaubigung: Nach Aussage von Hirth du Frènes und Defregger eine Studie aus Leibls Akademiezeit. — Herr v. Tschudi hielt die Autorschaft Leibls für möglich
Bes.: *Frau Dr. Moegling, Stuttgart*

24. Abb. 16. BAUERNMÄDCHEN MIT KOPFTUCH
Öl auf Holz. H. 14½ cm, Br. 13 cm
Entstehungszeit: 1864/1865
Gemalt in Parthenkirchen, gelegentlich eines ersten vierwöchentlichen Aufenthaltes in den Bergen
Provenienz: Vom Künstler selbst
Bes.: *Frau Dr. Katharina Kirchdorffer, geb. Leibl, Würzburg*

25. Abb. 17. BAUERNJUNGE MIT KAPPE
Öl auf Holz. H. 14½ cm, Br. 13 cm
Entstehungszeit: 1864/1865
Gemalt in Parthenkirchen, gelegentlich eines ersten vierwöchentlichen Aufenthaltes in den Bergen
Provenienz: Vom Künstler selbst
Bes.: *Frau Dr. Katharina Kirchdorffer, geb. Leibl, Würzburg*

26. Abb. 18. BAUERNJUNGE, AUF EINEM STUHLE SITZEND
Ölstudie auf Holz. H. 27 cm, Br. 17½ cm
Entstehungszeit: 1864/1865
Gemalt in Parthenkirchen
Provenienz: Vom Künstler selbst
Bes.: *Frau Dr. Katharina Kirchdorffer, geb. Leibl, Würzburg*

27. Abb. 19. KOPIE NACH SIMON DE VOS BILDNIS DER FRAU CHARLOTTE BUTKENS UND IHRES SOHNES JEAN AMÉ
(Original im herzoglichen Museum zu Gotha)
Öl auf Holz. H. 72½ cm, Br. 42½ cm
Entstehungszeit: ca. 1865
Provenienz: Sammlung E. Seeger
Bes.: *Wallraf-Richartz-Museum, Cöln*

28. Abb. 20. STUDIENKOPF
Öl auf Leinwand, auf Pappe geklebt. H. 39 cm, Br. 30 cm
Bezeichnet rechts oben: W. Leibl 1865
Entstehungszeit: 1865
Provenienz: Berliner Kunsthandel
Bes.: *Städtisches Museum, Elberfeld*

29. Abb. 21. MÄDCHEN MIT APFEL
Öl auf Leinwand. H. 31 cm, Br. 26 cm
Entstehungszeit: Mitte der 60er Jahre
Provenienz: Sammlung Everhard Porten
Bes.: *Wallraf-Richartz-Museum, Cöln*

30. Abb. 22. STUDIENKOPF EINES BARTLOSEN MANNES IM PROFIL NACH RECHTS
Öl auf Leinwand. H. 37 cm, Br. 32 cm
Entstehungszeit: ca. 1865
Provenienz: Maler Bourel, Cöln, Leibls Zeichenlehrer
Bes.: *Kaiser-Wilhelm-Museum, Crefeld*

31. Abb. 23. MÄNNLICHER AKT
Öl auf Leinwand. H. 69 cm, Br. 55 cm
Bezeichnet: 186? (4.7.8.?)
Entstehungszeit: 1864
Provenienz: Kunsthandlung Gurlitt
Bes.: *Kunstmaler Haniel, Düsseldorf*

32. Abb. 24. WEIBLICHER HALBAKT (OHNE KOPF)
Öl auf Papier. H. 44 cm, Br. 39 cm
Bezeichnet links unten: W. Leibl 64
Entstehungszeit: 1864
Provenienz: Sammlungen Muther, Seeger, Hempel
Bes.: *Galerie G. Caspari, München*

33. Abb. 25. MÄDCHENKOPF IM VERLORENEN PROFIL
Öl auf Holz. H. 29 cm, Br. 23 cm
Bezeichnet: W. Leibl 1865
Entstehungszeit: 1865
Provenienz: Kunsthandel, ursprünglich in der Slg. E. Seeger
Bes.: *Herr Konsul O. Smreker, Mannheim*

34. Abb. 26. BILDNIS DES MALERS GYSIS
Öl auf Leinwand. H. 48 cm, Br. 40 cm
Bezeichnet rechts oben: W. Leibl 1865
Entstehungszeit: 1865
Bes.: *Kaiser=Friedrich=Museum, Magdeburg*

35. Abb. 27. KOPF EINER ALTEN FRAU
Öl auf Leinwand. H. 48 cm, Br. 40 cm
Bezeichnet rechts unten: W. Leibl 1865
Entstehungszeit: 1865
Provenienz: Aus dem Kunsthandel
Bes.: *Kaiser=Friedrich=Museum, Magdeburg*

36. BILDNIS DER FRAU KANS
Einstweilen verschollen
Alte Frau in schwarzem Kleid mit weißem Tuch und weißer Haube.
(In Mayrs Verzeichnis wohl irrtümlich „Laus" geschrieben.)
Entstehungszeit: 1865—68

37. BILDNIS DES MALERS BERGER
Verschollen
Entstehungszeit: 1865—68
Notiz aus Mayrs Verzeichnis.
Die Nachforschungen nach dem Nachlaß des Dargestellten haben kein Resultat ergeben

38. Abb. 28. STUDIENKOPF (Clemens von Sicherer)
Öl auf Leinwand. H. 53½ cm, Br. 44 cm
Bezeichnet unten links: W. Leibl
Entstehungszeit: ca. 1865
(Das gleiche Modell hat W. Trübner gemalt, das Bild befindet sich jetzt bei Herrn Jean Baer in Berlin.)
Provenienz: Kunstmaler Mali, München
Bes.: *Kunsthandlung Thannhauser, München*

39. Abb. 29. BLINDER BAUER
Öl auf Leinwand. H. 63 cm, Br. 52 cm
Bezeichnet rechts unten: W. Leibl 67
Entstehungszeit: Mitte der 60er Jahre

Provenienz: Sammlung E. Seeger. Kunsthandlung Pächter, Berlin. Sammlung C. Steinbart, Groß-Lichterfelde. Kunsthandlung B. Richter, Breslau. Angekauft 1902

Bes.: *Schlesisches Museum der bildenden Künste, Breslau*

40. BILDNIS DES BILDHAUERS REINH. FÖRSTER

Verschollen

Entstehungszeit: 1865—68

Notiz aus Mayrs Verzeichnis.

Die Nachforschungen nach dem Dargestellten haben als Resultat nur die Feststellung ergeben, daß er in geistiger Umnachtung früh gestorben ist.

41. Abb. 30. DER BLINDE (auch genannt: „BLINDER BETTLER" und „BLINDER GARIBALDIANER")

Öl auf Leinwand, H. 49 cm, Br. 40 cm

Bezeichnet rechts am Rande: W. Leibl 1876

Entstehungszeit: 1865

Das Datum 1876 ist irrtümlich aufgesetzt.

Provenienz: Kunsthandlung F. Gurlitt

Bes.: *Herr Landesökonomierat Wolff-Ebenrod, auf Schloß Ebenrod, Unterfranken*

42. Abb. 31. BILDNIS DES MALERS A. SPLITGERBER

Öl auf Leinwand. H. 30 cm, Br. 25 cm

Bezeichnet rechts unten: W. Leibl

Entstehungszeit: ca. 1865/66

Provenienz: Vom Dargestellten, der das Bild als Arbeit Leibls schriftlich auf der Rückseite bestätigt hat

Bes.: *G. Henneberg, Zürich*

43. Abb. 32. BILDNIS VON LEIBLS MITSCHÜLER IN DER ANSCHÜTZ-SCHULE, MALER WEISS

Öl auf Leinwand. H. 28 cm, Br. 22 cm

Entstehungszeit: 1864/65

Provenienz: Aus dem Kunsthandel

Bes.: *Herr G. Bock, Berlin*

44. Abb. 33. BILDNIS DES FRÄULEIN MIEZI BARTH

Öl auf Papier (auf Holz geklebt). H. 23 cm, Br. 17 cm

Entstehungszeit: Mitte der 60er Jahre

Provenienz: Von der Dargestellten, Fräulein Barth, Tochter des ehemaligen Professors an der Kunstgewerbeschule, verkauft an einen Bildhauer

Diese Aussage wurde beglaubigt vom Magistrat in Partenkirchen, wo im Jahre 1901 das Bild verkauft wurde.

Nach Aussage der Herren Hirth du Frênes und Sperl befand sich auf dem Bilde die Dedikation: „Meiner lieben Miezi. W. Leibl", die aber von der Dargestellten entfernt wurde.

Vorbesitzer: Kunsthandlung Schulte. — Herr Otto Bomke, München

Bes.: *Herr Fritz von Bayer, Berlin*

45. Abb. 34. BILDNIS DES MALERS FAUSTNER

Öl auf Leinwand. H. 28 cm, Br. 21 cm

Entstehungszeit: 1865

Provenienz: Maler Faustner. Kunsthandlung Heinemann

Bes.: *Herr Geheimrat Woog, Grunewald-Berlin*

46. Abb. 35. BILDNIS DES MALERS ALOIS BENEDIKTER

Öl auf Leinwand. Höhe 25 cm, Br. 20 cm

Entstehungszeit: ca. 1865

Provenienz: Maler A. Benedikter

Beglaubigt von Sperl, Splitgerber und Trübner.

Bes.: *Kunsthandlung Paul Cassirer, Berlin*

47. BILDNIS EINES MÜNCHENER ADLIGEN

Verschollen

Entstehungszeit: 1865—68

Notiz aus Mayrs Verzeichnis

48. Abb. 36. BILDNIS EINES JUNGEN MANNES (Architekt Schmidt?)

Öl auf Leinwand. H. 43 cm, Br. 33 cm

Entstehungszeit: ca. 1865

Provenienz: Sammlung E. Seeger, Berlin. Sammlung Young (1904). Sammlung Herbst (1912)

Bes.: *Herr Kommerzienrat Sturm, Berlin-Grunewald*

49. Abb. 37. STUDIENKOPF EINES WEISSBÄRTIGEN MANNES

Öl auf Leinwand. H. 38 cm, Br. 36 cm

Bezeichnet links unten: W. L. 1866

Entstehungszeit: 1866
Provenienz: Sammlung E. Seeger
Bes.: *Wallraf-Richartz-Museum, Cöln*

50. Abb. 38. BLICK AUS LEIBLS MALSCHUL-ATELIER
Öl
Bes.: *Erben des Finanzrates Strupp, Meiningen*

50a. Abb. 38a. DÄCHER
Öl auf Holz. H. 13 1/2 cm, Br. 13 1/2 cm
Bezeichnet rechts unten: W. Leibl 66
Bes.: *Herr Dr. Johannes Guthmann, Neu-Cladow b. Spandau*

REIFE AKADEMIE-ZEIT

1866—1869

51. Abb. 39. SCHREINERMEISTER NEUMEYER
Öl auf Leinwand. H. 61 cm, Br. 48 cm
Bezeichnet rechts oben: W. Leibl 1866
Entstehungszeit: 1866
Provenienz: Sammlung G. A. Sturm, München
Bes.: *Sammlung Henneberg, Zürich*

52. Abb. 40. BILDNIS DES BILDHAUERS TOBIAS WEISS
Öl auf Leinwand. H. 68 1/2 cm, Br. 57 cm
Bezeichnet: W. Leibl 187?
Entstehungszeit: 1866
Auf der Rückseite der Vermerk: Prof. Tobias Weiß, Bildhauer, Nürnberg.
Provenienz: Vom Dargestellten Anfang der 70er Jahre verkauft, dann Kunsthandel, dann Auktion H. Helbing, 1900
Bes.: *Regierender Fürst Johann von Liechtenstein*

53. Abb. 41. BILDNIS DES BANKIERS SCHÖNLIN
Öl auf Leinwand. H. 92 cm, Br. 76 cm
Bezeichnet: W. Leibl 66
Entstehungszeit: 1866
Provenienz: Münchener Privatbesitz, Familie des Dargestellten
Bes.: *Herr Konsul O. Smreker, Mannheim*

54. Abb. 42. BILDNIS VON LEIBLS VATER

Öl auf Leinwand. H. 75 cm, Br. 59 cm
Bezeichnet unten rechts: W. Leibl 66
Entstehungszeit: 1866
Provenienz: Vom Künstler seiner Vaterstadt geschenkt im Jahre 1868
Bes.: *Wallraf-Richartz-Museum, Cöln*

55. Abb. 43. BILDNIS DES HERRN DREESEN

Öl auf Leinwand. H. 39 cm, Br. 32 cm
Entstehungszeit: 1867
Provenienz: Vom Künstler selbst
Bes.: *Frau Dr. Katharina Kirchdorffer geb. Leibl, Würzburg*

56. BILDNIS DES HERRN MARINGER

Verschollen
Entstehungszeit: 1865—68
Notiz aus Mayrs Verzeichnis

57. Abb. 44. „DER SCHAUSPIELER" (Maler Haider)

Öl auf Leinwand. H. 58 1/2 cm, Br. 43 1/2 cm
Diese Skizze sollte als Vorstudie dienen zu einer Komposition: „Don Quixote, den Balsam des Fierabras brauend". Das Bild wurde nicht ausgeführt. Zu dem gleichen Gemälde sollte „Sperl als Sancho" (Nr. 58) dienen
Bezeichnet unten rechts: W. Leibl 1867
Provenienz: Kunsthandlung F. Gurlitt
Bes.: *Herr Hugo Reisinger, New-York*

58. Abb. 45. DER MALER SPERL ALS SANCHO

Öl auf Leinwand. H. 45 cm, Br. 34 cm
Bezeichnet unten links: W. Leibl 1867
Entstehungszeit: 1867
Provenienz: Sammlung E. Seeger
Bes.: *Wallraf-Richartz-Museum, Cöln*
Diese Skizze sollte als Vorstudie dienen zu einer Komposition: „Don Quixote, den Balsam des Fierabras brauend"; das Bild wurde nie ausgeführt. Die Skizze „Der Schauspieler" (Nr. 57) ist eine Studie zur Hauptfigur der gleichen Komposition
Anm.: Eine andre Skizze, ein Maler hemdsärmelig an der Staffelei sitzend, wahrscheinlich auch nach Sperl gemalt, besaß Herr G. Kirstein in Leipzig.

Sie stammte aus dem Jahre 1868, war in Öl gemalt, ca. 28 cm hoch und 18 cm breit, auf Leinwand. Diese Studie verbrannte, die Reste befinden sich im Besitze der Leipziger Feuerversicherungs-Gesellschaft

59. Abb. 46. STILLEBEN MIT STUHL
Öl auf Pappe. H. 33½ cm, Br. 29 cm
Bezeichnet unten links: W. Leibl 67
Provenienz: Kunsthandel
Bes.: *Professor Max Liebermann, Berlin*

60. Abb. 47. BILDNIS DES ARCHITEKTEN WINGEN
Öl auf Holz. H. 72 cm, Br. 50 cm
Bezeichnet unten links: W. Leibl
Darunter die unleserliche Jahreszahl
Entstehungszeit: 1867
Provenienz: Kunsthandlung Schulte, Berlin
Bes.: *Herr Geheimrat Koppel, Berlin*

61. Abb. 48. BILDNIS DES MALERS HIRTH DU FRÊNES
Öl auf Leinwand. H. 60 cm, Br. 50 cm
Bezeichnet unten links: W. Leibl 67
Entstehungszeit: 1867
Provenienz: Frankfurter Kunsthandel 1902
Bes.: *Frau Dir. A. Ullmann, Frankfurt a. M.*

62. Abb. 49. BILDNIS VON LEIBLS SCHWESTER KATHARINA
Öl auf Leinwand. H. 1,30 m, Br. 90 cm
Bezeichnet rechts oben: W. Leibl 1867
Entstehungszeit: 1867
Das Bild ist im Hintergrunde etwas verdorben
Provenienz: Dr. Dietrich, Berlin, und die Familie des Künstlers
Bes.: *Kaiser-Friedrich-Museum, Magdeburg*
Während der Drucklegung des Buches wird mir mitgeteilt, daß noch ein andres ähnliches Bildnis der Schwester, ein Brustbild, in Nauheim in Privatbesitz existiert. Ich habe es nicht gesehen. Dr. Julius Mayr, der es in seinem Verzeichnis erwähnte, hat in einem später erschienenen Aufsatz (Kunst und Künstler, Band VII, S. 176 ff.) diese Mitteilung als Irrtum zurückgenommen und erklärt, das einzige authentische Bildnis der Schwester sei dieses im Magdeburger Museum befindliche, das auch nach meiner Kenntnis unbedingt echt ist

63. Abb. 50. MANN MIT KRUG (MALER SPERL)
Öl auf Leinwand. H. 55 1/2 cm, Br. 47 cm
Bezeichnet oben rechts: W. Leibl 1867
Entstehungszeit: 1867
Provenienz: Sammlung E. Seeger.
Bes.: *Kunstmuseum, Budapest*

64. Abb. 51. BILDNIS DER FRAU GENTZ (LEIBLS HAUSFRAU IN MÜNCHEN)
Öl auf Leinwand. H. 52 cm, Br. 43 cm
Entstehungszeit: 1866—68
Provenienz: Vom Sohne der Dargestellten, Herrn Magistratsrat Gentz, für das Rathaus in München gestiftet
Bes.: *Rathaus München*

65. Abb. 52. JÜNGLINGSKOPF
Öl auf Leinwand. H. 39 cm, Br. 30 1/2 cm
Entstehungszeit: Zweite Hälfte der 60er Jahre, etwa 1866/67
Provenienz: Von Leibl geschenkt an Hirth du Frênes, dann Kunsthandlung Littauer, München. Dort erworben vom jetzigen Besitzer
Bes.: *Herr Konsul C. Th. Melchers, Bremen*

66. Abb. 53. BILDNIS DES JURISTEN THOMAE
Öl auf Leinwand. H. 28 cm, Br. 24 cm
Bezeichnet unten rechts: W. Leibl
Entstehungszeit: 1867
Provenienz: Sammlung E. Seeger
Bes.: *Wallraf-Richartz-Museum, Cöln*

67. Abb. 54. BILDNIS EINES MANNES IM SCHLAPPHUT (Maler Engl?)
Öl auf Leinwand. H. 47 cm, Br. 38 cm
Entstehungszeit: ca. 1867
Provenienz: Vermächtnis der Freiherren Eduard und Albert von Oppenheim
Bes.: *Wallraf-Richartz-Museum, Cöln*

68. Abb. 55. DIE TANTE LEIBLS („TANTE HELENE")
Öl auf Leinwand. H. 68 1/2 cm, Br. 66 1/2 cm
Entstehungszeit: ca. 1867
Provenienz: Erworben 1901 in der Kunsthandlung P. Cassirer
Bes.: *Kunsthalle, Hamburg*

69. Abb. 56. „KRITIKER" (Studie)
Skizze in Öl auf Leinwand. H. 46½ cm, Br. 33½ cm
Bezeichnet rechts unten: W. Leibl 1868
Provenienz: Dr. Dietrich, Berlin. Kunsthandlung P. Cassirer
Bes.: *Moderne Galerie, Wien*

70. Abb. 57. „KRITIKER" (DIE MALER HIRTH DU FRÊNES UND KARL HAIDER)
Öl auf Holz. H. 67 cm, Br. 55 cm
Entstehungszeit: 1868
Provenienz: Vom Künstler selbst
Bes.: *Frau A. Joest, Cöln*

71. Abb. 58. TOTENKOPF (genannt „Memento mori")
Öl auf Leinwand. H. 41 cm, Br. 35 cm
Bezeichnet: W. Leibl 68
Entstehungszeit: 1868
Provenienz: Maler Sattler (Schweinfurt) und Prof. Hans Thoma
Bes.: *Gemäldegalerie, Karlsruhe*

72. Abb. 59. TOTENKOPFSCHMETTERLING
Öl auf Holz. H. 16 cm, Br. 23½ cm
Entstehungszeit: ca. 1868.
Provenienz: Prof. Hans Thoma
Bes.: *Gemäldegalerie, Karlsruhe*

73. Abb. 60. TOTENKOPF
Öl auf Leinwand. H. 19 cm, Br. 25 cm
Das Bild wurde von Leibl stellenweise übermalt, ursprünglich der Totenschädel Knödel
Entstehungszeit: ca. 1868
Provenienz: Von Herrn Hirth du Frênes an Herrn Prof. Trübner geschenkt
Bes.: *Herr Prof. Trübner, Karlsruhe*

74. Abb. 61. BILDNIS DES GEHEIMEN KOMMERZIENRATES GUSTAV MICHELS
Öl auf Leinwand. H. 1,01 m, Br. 75 cm
Bezeichnet: W. Leibl 68
Entstehungszeit: 1868
Provenienz: Vom Künstler selbst
Bes.: *Frau Geh. Kommerzienrat Michels, Cöln*

75. Abb. 62. BILDNIS H. J. HARTZHEIM
Öl auf Leinwand. H. 46 cm, Br. 42 cm
Entstehungszeit: Ende der 60er Jahre
Provenienz: Sammlung Everhard Porten
Bes.: *Wallraf-Richartz-Museum, Cöln*

76. Abb. 63. BILDNIS SOPHIE GRAF, genannt: „MÄDCHEN VON POULHEIM"
Öl auf Holz. H. 21 cm, Br. 15 cm
Entstehungszeit: Ende der 60er Jahre
Provenienz: Sammlung Everhard Porten
Bes.: *Wallraf-Richartz-Museum, Cöln*

77. Abb. 64. KOPF EINES BLINDEN
Öl auf Leinwand. H. 35 cm, Br. 32 cm
Entstehungszeit: ca. 1867—69
Provenienz: Prof. A. v. Ramberg, München
Aus Rambergs Nachlaß vom jetzigen Besitzer erworben
Bes.: *J. C. Ertel, Hamburg*

78. KOPIE NACH DER GROSSEN SCHÄFERSZENE VON P. P. RUBENS IN DER ALTEN PINAKOTHEK IN MÜNCHEN
Einstweilen verschollen
In der Nachlaßauktion des Landschaftsmalers Ebert in München in den 70er Jahren durch den Auktionator Maurer verkauft
(Mitteilung von Herrn Prof. W. Trübner)

79. STILLEBEN MIT FRÜCHTEN UND KREBSEN
Verschollen
Entstehungszeit: Vor 1877
Das Bild war 1877 im Kunstverein zu Stuttgart ausgestellt
(Notiz aus Gronau)

80. ALLEE AUS SCHLEISSHEIM
Einstweilen verschollen
Mittelgroßes Querformat
Das Bild hing, nach freundlicher Mitteilung von Herrn Professor Trübner, immer in Leibls Münchener Atelier
(Mitteilung von Herrn Prof. W. Trübner)

81. Abb. 65. BILDNIS DER FRAU LORENZ GEDON
Öl auf Leinwand. H. 1,20 m, Br. 1,00 m
Entstehungszeit: 1868/69
Provenienz: Sammlung Carcano, Paris
Bes.: *Neue Pinakothek, München*

82. Abb. 66. IM ATELIER
Öl auf Holz. H. 1,02 m, Br. 74 cm
Bezeichnet links unten: W. Leibl 72
Entstehungszeit: 1869
Das Datum 1872, das sich neben der gleichfalls später aufgesetzten Signatur befindet, ist irrtümlich. Daß das Bild Ende der 60er Jahre entstanden ist, bestätigte der eine der Dargestellten, der Maler Lothar Meggendorfer, der im Bilde links sitzt (der andere Dargestellte ist der Bildhauer Schmidt)
Provenienz: Sammlung des Freiherrn Heinrich von Liebig, Reichenberg i. B.
Bes.: *Museum der Stadt Reichenberg i. B.*

83. Abb. 67. BILDNIS DES MALERS PAUL VON SZINYEI-MERSE
Öl auf Leinwand. H. 1,39½ m, Br. 1,02 m
Entstehungszeit: 1869
Provenienz: Dem Museum vom Maler Szinyei-Merse geschenkt
Bes.: *Kunstmuseum, Budapest*

84. Abb. 68. JUNGE MIT HALSKRAUSE
Öl auf Leinwand. H. 74 cm, Br. 60 cm
Entstehungszeit: ca. 1869
Provenienz: Privatbesitz in Augsburg, Kunsthandlung P. Cassirer, Berlin
Bes.: *Bürgermeister Predöhl, Hamburg*

85. Abb. 69. ROTHAARIGER JUNGE
Öl auf Leinwand. H. 40 cm, Br. 33 cm
Entstehungszeit: Um 1869/70
Provenienz: Vom Künstler selbst
Bes.: *Professor W. Trübner, Karlsruhe*

PARIS

1869—1870

86. Abb. 70. BRUSTBILD EINES MÄDCHENS, genannt: „REVOLUTIONSHELD"
Öl auf Leinwand. H. 58 cm, Br. 48 cm
Bezeichnet unten rechts: W. Leibl
Entstehungszeit: 1869
Provenienz: Sammlung E. Seeger
Bes.: *Wallraf-Richartz-Museum, Cöln*

87. BILDNIS DER MALERIN JULIETTE BRAUN (PSEUDONYM FÜR MME. DE LAUX)
Entstehungszeit: 1870
Einstweilen verschollen

Das Porträt ist trotz der umfangreichsten Nachforschungen nicht aufzufinden. Daß es existiert hat und nicht nur angefangen, sondern bis fast zur Vollendung gediehen war, geht aus einem Briefe Leibls an seinen Bruder Ferdinand hervor, wo er ihm mitteilt, er brauche jetzt nur noch einen Rahmen, um es ganz fertig zu machen. Von diesem Augenblicke ab fehlt jede Spur des Gemäldes

88. Abb. 71. SAVOYARDENKNABE
Öl auf Leinwand.
Provenienz: Sammlung E. Seeger, Kunsthandlung Schulte, Sammlung v. d. Paltz, Petersburg

89. Abb. 72. FRAUENKOPF, genannt: „DIE PARISERIN", auch „DIE GRISETTE" (STUDIE ZUR „KOKOTTE")
Öl auf Holz. H. 14½ cm, Br. 12½ cm
Bezeichnet unten links: W. Leibl 70
Entstehungszeit: 1870
Provenienz: Maler Paulsen, Sammlung E. Seeger, Auktion Lepke 5. XII. 99, Sammlung Dr. Linde (Lübeck), Kunsthandlung Rabl
Bes.: *Herr R. Cless, Stuttgart*

90. Abb. 73. „DIE KOKOTTE"
Öl auf Holz. H. 64 cm, Br. 51 cm
Bezeichnet rechts oben: W. Leibl 1869
Entstehungszeit: 1870 Paris

Die Dargestellte soll die Geliebte des Geigers Wilhelmi gewesen sein.

Provenienz: Sammlung E. Seeger (vorher: der amerikanische Maler Chase)
Bes.: *Wallraf-Richartz-Museum, Cöln*

91. BILDNIS EINER DAME
Einstweilen verschollen
Gemalt wahrscheinlich in Paris

92. Abb. 74. BILDNIS DES MALERS LOUIS EYSEN
Öl auf Leinwand. H. 44 cm, Br. 37 cm
Entstehungszeit: 1870 (?)
Die Familie des Dargestellten behauptet, das Bild sei 1870 in Paris gemalt. Die Malleinwand ist laut Stempel Münchener Erzeugnis, womit die Möglichkeit gegeben wäre, anzunehmen, das Bild sei nach der Rückkehr von Paris etwa noch 1870 oder Anfang 1871 gemalt. Vor dem Pariser Aufenthalt kann man es, aus Stilgründen, nicht ansetzen
(Von der Existenz dieses Bildes machte Herr Dr. H. Uhde-Bernays mir freundlichst Mitteilung)
Bes.: *Privatbesitz*

93. KOPF EINES JUNGEN MÄDCHENS
Seit 1870 verschollen
(Nähere Notizen sind einstweilen nicht zu bekommen)
Wahrscheinlich in Paris gemalt

94. Abb. 75. BILDNIS DES MALERS PAULSEN
Öl auf Leinwand. H. 55 cm, Br. 48 cm
Bezeichnet unten rechts: W. Leibl 70
Provenienz: Sammlung E. Seeger. Angekauft 1899 auf der Auktion bei Lepke, 5. Dez. 1899
Bes.: *Nationalgalerie, Berlin*

95. Abb. 76. DIE ALTE PARISERIN
Öl auf Holz. H. 81 cm, Br. 64 cm
Bezeichnet unten links: W. Leibl 1869, Paris
Provenienz: Sammlung E. Seeger
Bes.: *Wallraf-Richartz-Museum, Cöln*

MÜNCHEN[1]

1870—1873

96. Abb. 77. KONZERTSTUDIE

Öl auf Holz. H. 44 cm, Br. 40 cm
Bezeichnet unten rechts: W. Leibl
Darunter die fast unleserlich gewordene Datierung: 1870 (oder 1869?)
Provenienz: Sammlung E. Seeger
Bes.: *Wallraf-Richartz-Museum, Cöln*

97. Abb. 78. STUDIE ZUR TISCHGESELLSCHAFT

Öl auf Leinwand. H. 1,51 m, Br. 1,25 m
Bezeichnet rechts unten: W. Leibl
Entstehungszeit: 1870
Provenienz: Sammlung E. Seeger
Bes.: *Wallraf-Richartz-Museum, Cöln*

98. Abb. 79. BILDNIS DANIEL HARTZHEIM

Öl auf Holz. H. 47 1/2 cm, Br. 39 1/2 cm
Bezeichnet: Leibl 70
Entstehungszeit: 1870
Provenienz: Sammlung Everhard Porten
Bes.: *Wallraf-Richartz-Museum, Cöln*
Außer diesem und dem früher genannten Hartzheimbildnis (No. 75) existiert noch ein drittes Porträt eines Herrn Hartzheim im Rheinland, das aber unzugänglich ist

99. Abb. 80. BILDNIS DES MALERS KADEDER

Öl auf Leinwand. H. 53 cm, Br. 43 cm
Bezeichnet oben rechts: W. Leibl
Entstehungszeit: 1870—1873
Provenienz: Sammlung E. Seeger
Bes.: *Wallraf-Richartz-Museum, Cöln*

---

[1]) In Münchener Privatbesitz befinden sich noch einige Bildnisse aus dieser Zeit, die unzugänglich sind.

100. Abb. 81. BILDNIS DES MALERS SATTLER MIT DOGGE
Öl auf Holz. H. 70 cm, Br. 61 cm
Bezeichnet oben rechts: W. Leibl
Entstehungszeit: 1870
Provenienz: Professor W. Trübner, Karlsruhe 1910
Bes.: *Neue Pinakothek, München*

101. Abb. 82. BILDNIS DES MALERS OTTO RUPPRECHT
Öl auf Leinwand. H. 51½ cm, Br. 42 cm
Bezeichnet rechts oben: W. Leibl 70
Entstehungszeit: 1870
Provenienz: Frankfurter Kunsthandel 1904
Bes.: *Frau Dir. A. Ullmann, Frankfurt a M.*

102. Abb. 83. LEIBLS NICHTE LINA KIRCHDORFFER
Öl auf Leinwand. H. 1,11 m, Br. 83 cm
Entstehungszeit: 1871
Provenienz: Die Familie des Dargestellten, dann Kunsthandlung W. Zimmermann, München 1907
Bes.: *Neue Pinakothek, München*

103. Abb. 84. BRUSTBILD VON LEIBLS NICHTE LINA KIRCHDORFFER
Öl auf Leinwand. H. 39 cm, Br. 32 cm
Auf dem Blendrahmen mit Tinte: „Bildnis der Nichte W. Leibl's, geb. Kirchdorffer, verehl. Schider, gem. von W. Leibl 1871 in München.
Bezeugt von Dr. Schider, Basel 1903"
Entstehungszeit: 1871
Provenienz: Dr. Schider, Basel
Bes.: *Regierungsrat Dr. W. v. Burchard, Berlin*
Ein drittes Bildnis der gleichen Dame, das Mayr in seinem Verzeichnis aufführt, hat nie existiert (Briefliche Mitteilung von Frau Lina Schider-Kirchdörffer)

104. Abb. 85. BILDNIS DES BÜRGERMEISTERS KLEIN AUS BREBACH BEI SAARBRÜCKEN
Öl auf Leinwand. H. 85 cm, Br. 67 cm
Bezeichnung unten rechts unleserlich
Entstehungszeit: 1871

Die Entstehungszeit des Bildes, das man bisher im Jahr 1876–1877 setzte, ist 1871. Die aus Stilgründen erfolgte Umdatierung wird auch durch eine briefliche Aussage des Schwiegersohnes des Dargestellten, Herrn Justizrat Leibl in Saarbrücken, gerechtfertigt

Provenienz: Erworben 1906 von dem Schwiegersohn des Dargestellten, dem Justizrat Leibl in St. Johann a. d. Saar

Bes.: *Nationalgalerie, Berlin*

105. Abb. 86. SELBSTBILDNIS IM ALTER VON 27 JAHREN

Öl auf Holz. H. 11 3/4 cm, Br. 11 1/2 cm

Bezeichnet: W. Leibl 71

Entstehungszeit: 1871

Provenienz: Sammlung E. Seeger

Bes.: *Wallraf-Richartz-Museum, Cöln*

106. Abb. 87. BILDNIS DES ALTEN HERRN PALLENBERG

Öl auf Leinwand. H. 1,15 m, Br. 92 cm

Entstehungszeit: 1871

Provenienz: Besitz des Dargestellten

Bes.: *Wallraf-Richartz-Museum, Cöln*

107. Abb. 88. BILDNIS DES APELLRATS STENGLEIN

Öl auf Leinwand. H. 49 1/2 cm, Br. 40 1/2 cm

Bezeichnet rechts oben: W. Leibl

Entstehungszeit: 1871

Provenienz: Kunsthandlung Gurlitt

Bes.: *Sammlung Rudolf Mosse, Berlin*

108. Abb. 89. „DER AMTMANN." (Apellrat Stenglein)

Öl auf Leinwand. H. 53 cm, Br. 44 cm

Bezeichnet rechts oben: W. Leibl 71

Entstehungszeit: 1871

Provenienz: Sammlung Felix Königs

Von dessen Erben der National-Galerie überwiesen 1901

Bes.: *Nationalgalerie, Berlin*

109. Abb. 90. BILDNIS DER FRAU HELENE AUSPITZ AUS WIEN

Öl auf Leinwand. H. 52 cm, Br. 42 cm

Entstehungszeit: 1870/72

(Laut Mitteilung der Tochter der Dargestellten)

Provenienz: Noch im Besitze der Familie der Dargestellten

Bes.: *Frau Josefine Winter, Wien*

110. KNABENAKT
Entstehungszeit: 1870—1873
Dem Künstler entwendet worden
Verschollen
Notiz aus Mayrs Verzeichnis

111. Abb. 91. SCHWARZBÄRTIGER MANN
Öl auf Leinwand. H. 72 cm, Br. 54 cm
Bezeichnet rechts unten: W. Leibl
Entstehungszeit: 1871/72
Bes.: *Professor W. Trübner, Karlsruhe*

112. Abb. 92. KNABENBILDNIS
Öl auf Leinwand. H. 40½ cm, Br. 32½ cm
Bezeichnet rechts unten: W. Leibl
Entstehungszeit: 1872
Bes.: *Herr Baumeister R. Guthmann, Berlin*

113. Abb. 93. BILDNIS WILHELM TRÜBNERS
Öl auf Leinwand. H. 40 cm, Br. 30 cm
Bezeichnet oben rechts
Entstehungszeit: 1871/72
Bes.: *Professor W. Trübner, Karlsruhe*

114. Abb. 94. DAME IN SCHWARZ
Öl auf Leinwand. H. 1,22 m, Br. 84½ cm
Entstehungszeit: 1872
Provenienz: Sammlung des Freiherrn Heinrich von Liebig, Reichenberg i. B.
Bes.: *Museum der Stadt Reichenberg i. B.*

115. Abb. 95. BILDNIS DES MALERS SPERL
Öl auf Holz. H. 16 cm, Br. 13 cm
Bezeichnet unten rechts: W. Leibl
Entstehungszeit: 1872
Provenienz: Sammlung E. Seeger
Bes.: *Wallraf-Richartz-Museum, Cöln*
Das Bild diente Leibl lange als Untersatz für seine Teemaschine

116. Abb. 96. BILDNIS DER FRAU BELLI
Öl auf Leinwand. H. 67 cm, Br. 56 cm
Entstehungszeit: 1872
Provenienz: Noch im Besitze der Familie der Dargestellten
Bes.: *Herr Major a. D. R. Weise*

117. BILDNIS EINES BAIRISCHEN MAJORS
Einstweilen verschollen
Entstanden zwischen 1870 und 1880

118. Abb. 97. BILDNIS DES BILDHAUERS SCHREITMÜLLER
Öl auf Leinwand. H. 79 cm, Br. 67 cm
Bezeichnet rechts unten: W. Leibl
Entstehungszeit: 1872/73
Provenienz: Sammlung E. Seeger
Bes.: *Moderne Galerie, Venedig, Palazzo Pesaro*

119. Abb. 98. BILDNIS DER FRAU STÄNGL VON SCHRAUDOLPH
Öl auf Leinwand. H. 63 cm, Br. 49 cm
Bezeichnet an der linken Schulter: W. Leibl
Entstehungszeit: 1873
Am linken Mundwinkel sind zwei kleine Stellen, die ursprünglich rote Flecken waren, übermalt
Das Bild ist unfertig und zeigt Leibls Malweise. Die Untermalung ist mit Bimsstein abgeschliffen, und auf dieser Fläche wurde das Bild neu gemalt. Ganz fertig ist z. B. das Auge
Provenienz: Kunsthandel
(1901 versteigert bei Lepke, Berlin)
Bes.: *Kunsthalle Bremen*

120. Abb. 99. BILDNIS DER FRAU REGIERUNGSRAT H. (TOCHTER DER FRAU KLESSING)
Öl auf Leinwand. H. 1,40 m, Br. 92 cm
Entstehungszeit: 1873
Bes.: *Eduard Schulte, Kunsthandlung, Berlin*

121. Abb. 100. BILDNIS DES MALERS KARL SCHUCH
Öl auf Leinwand. H. 58 cm, Br. 49 cm
Bezeichnet oben rechts: W. Leibl

Entstehungszeit: 1870—1873
Provenienz: Professor W. Trübner und Sammlung Nabel, Berlin
Das Bild war ursprünglich als Ganzfigurenporträt gedacht, wurde aber vom Künstler abgeschnitten
Bes.: *Neue Pinakothek München*

122. Abb. 101. TISCHGESELLSCHAFT
Öl auf Leinwand. H. 1,07 cm, Br. 1,29 cm
Bezeichnet oben links: W. Leibl
Der Mann im Hintergrunde ist Leibls Bruder Jean, der Stehende rechts der Maler Kadeder
Entstehungszeit: 1870—1873
Provenienz: Sammlung E. Seeger
Bes.: *Wallraf=Richartz=Museum, Cöln*

GRASSLFING

1874—1875

123. Abb. 102. „DER SCHIMMELREITER" (TIERARZT MAURER)
Öl auf Leinwand. H. 90 cm, Br. 72 cm
Bezeichnet rechts unten: W. Leibl
Entstehungszeit: 1874
Provenienz: Sammlung E. Seeger.
Bes.: *Wallraf=Richartz=Museum, Cöln*

124. Abb. 103. DACHAUERINNEN (auch „WIRTSHAUSGESPRÄCH" genannt)
Öl auf Leinwand. H. 1,40 m, Br. 1,13 m
Bezeichnet rechts unten: W. Leibl
Entstehungszeit: 1874/75
Provenienz: Aus dem Besitz der Frau Prof. von Munkacsy erworben 1897
Bes.: *Nationalgalerie, Berlin*

125. Abb. 104. DACHAUERIN MIT KIND
Öl auf Holz. H. 88 cm, Br. 69 cm
Bezeichnet unten auf dem Tisch rechts: W. Leibl
Entstehungszeit: vor 1875

Provenienz: Im Jahre 1904 von Herrn von Tschudi in Brüssel wiedergefunden, nachdem das Bild seit der Pariser Ausstellung von 1889 verschollen gewesen war. — Der Vorbesitzer hatte die hellen Stellen mit einem trüben Firnis überzogen, der seither entfernt wurde. Erworben vom Rentier Elias in Brüssel

Bes.: *Nationalgalerie, Berlin*

126. Abb. 105. ALTE BÄUERIN, MIT EINEM STOCK IN DEN HÄNDEN

Öl auf Leinwand. H. 47 cm, Br. 38 cm

Bezeichnet: W. Leibl

Der Kopf ist übermalt

Entstehungszeit: 1875

Provenienz: Künstlernachlaß

Bes.: *Privatbesitz, München*

127. BILDNIS DER MÜLLERIN PLONER AUS GRASSLFING

Verschollen

Entstehungszeit: 1873/74

Notiz aus Mayrs Verzeichnis

128. Abb. 106. BILDNIS DES MALERS J. P. SELINGER

Öl auf Leinwand. H. 45 cm, Br. 37 cm

Bezeichnet rechts oben: W. Leibl

Entstehungszeit: 1874/75

Provenienz: Kunsthandlung Fleischmann, München, 1903

Bes.: *Neue Pinakothek, München*

129. Abb. 107. BILDNIS EINES HERRN (Maler F.)

Öl auf Leinwand. H. 43 cm, Br. 36 cm

Bezeichnet: W. Leibl 75

Entstehungszeit: 1875

Provenienz: Vom Künstler direkt erworben

Bes.: *Berliner Privatbesitz*

UNTERSCHONDORF

1876—1878

130. Abb. 108. ENTWURF ZU DEN DORFPOLITIKERN
Öl auf Holz. H. 47 cm, Br. 37 cm
Bezeichnet: W. Leibl
Entstehungszeit: 1876
Provenienz: Sammlung E. Seeger
Bes.: *Wallraf-Richartz-Museum, Cöln*

131. Abb. 109. DIE „DORFPOLITIKER"
Öl auf Leinwand. H. 76 cm, Br. 97 1/2 cm
Bezeichnet unten links: W. Leibl
Entstehungszeit: 1876/77
Die Bauern lesen keine Zeitung, sondern einen Kataster
Provenienz: Sammlung Stewart, New-York
Bes.: *Herr Geheimrat E. Arnhold, Berlin*

132. Abb. 110. LEBENSGROSSES BILDNIS DES MALERS BODENSTEIN
(Unvollendet)
Öl auf Leinwand. H. 1,10 m, Br. 82 cm
Bezeichnet: Leibl
Entstehungszeit: 1876
Provenienz: Vom Dargestellten verkauft an Herrn Dr. Wolffenberg, Berlin
Bes.: *Herr Karl Haberstock, Berlin*

133. Abb. 111. BILDNIS DES MALERS BODENSTEIN
Öl auf Leinwand. H. 44 cm, Br. 36 cm
Entstehungszeit: 1876
(Laut Äußerung des Dargestellten hat er zu dem Bilde gesessen in der Zeit, als Leibl die Hand des sich auf den Stock stützenden Bauern bei den „Dorfpolitikern" malte)
Provenienz: Vom Vormund der Tochter des Dargestellten erworben
Bes.: *Herr Kommerzienrat Hugo Schmeil, Dresden*

134. Abb. 112. DER JÄGER (ANTON FREIHERR VON PERFALL)
Öl auf Leinwand. H. 1,32 m, Br. 1,06 m
Bezeichnet unten rechts: W. Leibl

Entstehungszeit: 1876

In die Landschaft im Hintergrunde hat der Frankfurter Maler Bär hineingearbeitet, z. B. einen Kahn, der dann aber wieder entfernt wurde

Provenienz: Geschenk des Bankiers Karl Hagen, Berlin 1898, vorher in einer Frankfurter Privatsammlung

Bes.: *Nationalgalerie, Berlin*

135. Abb. 113. KINDERKÖPFCHEN

Öl auf Holz. H. 22 cm, Br. 16 cm

Entstehungszeit: 1876/77

Provenienz: Frau Tina Schoen-Renz, Worms

Bes.: *Sammlung Doering, Stettin*

136. Abb. 114. KOPF EINES BAUERNMÄDCHENS MIT WEISSEM TUCH VOR BLAUEM HINTERGRUND

Öl auf Holz. H. 21 cm, Br. 15 cm

Bezeichnet rechts unten: W. Leibl

Entstehungszeit: 1876/77

Provenienz: Sammlung Linde, Lübeck

Bes.: *Herr Hermann Nabel, Charlottenburg*

137. Abb. 115. BAUERNKNABE AUS UNTERSCHONDORF MIT MÜTZE, NACH LINKS GEWENDET

Öl auf Holz. H. 32 cm, Br. 27 cm

Bezeichnet links oben: W. Leibl

Entstehungszeit: 1876/77

Bes.: *Frau Tina Schön-Renz, Worms*

138. Abb. 116. KOPF EINES BAUERNJUNGEN, EN FACE

Öl auf Holz. H. 19 cm, Br. 16 cm

Entstehungszeit: 1876

Bes.: *Sammlung Bernt Grönvold*

139. Abb. 117. STUDIENKOPF EINES ROTBÄCKIGEN BAUERNMÄDCHENS MIT BRAUNEM HAAR

Öl auf Leinwand. H. 31 cm, Br. 25 cm

Entstehungszeit: 1876/77

Provenienz: Die Echtheit des Bildes ist auf einem Zettel auf der Rückseite von Frl. L. Kirchdorffer (Leibls Nichte) und Herrn Johann Sperl bestätigt

Bes.: *Frau S. Abraham Wwe., Berlin*

140. Abb. 118. ÄLTERER BAUER UND JUNGES MÄDCHEN („UNGLEICHES PAAR")
Öl auf Leinwand. H. 75½ cm, Br. 61½ cm
Bezeichnet links unten: W. Leibl
Entstehungszeit: 1876/77
Provenienz: Aus dem Besitz des Prof. F. v. Defregger erworben 1902
Bes.: *Staedelsches Museum, Frankfurt a. M.*

141. Abb. 119. BILDNIS DES FREIHERRN MAX VON PERFALL AUF GREIFENSTEIN
Öl auf Leinwand. H. 1,04 m, Br. 83 cm
Bezeichnet: W. Leibl
Entstehungszeit: 1876/77
Provenienz: Angekauft 1899
Bes.: *Neue Pinakothek, München*

142. Abb. 120/121. BILDNIS DES SCHRIFTSTELLERS J. A. LANGBEHN (DES VERFASSERS VON „REMBRANDT ALS ERZIEHER")
Tempera auf Leinwand. H. 78 cm, Br. 65 cm
Bezeichnet oben: W. Leibl
Entstehungszeit: Januar 1877
In den 90er Jahren hat Leibl die Hände aus dem Bildnis herausschneiden lassen; dieselben befinden sich heute in verschiedenem Besitz (siehe die folgenden Nummern)
Provenienz: Vom Dargestellten in den 90er Jahren dem Maler und Langbehn-Biographen Momme Nissen gegeben
Bes.: *Herr Dr. F. Bendixen, Hamburg*

143. Abb. 122. DIE LINKE HAND AUS DEM LANGBEHN-BILDNIS („LINKE HAND DES REMBRANDT-DEUTSCHEN")
Tempera auf Leinwand. H. 20½ cm, Br. 29 cm
Entstehungszeit: 1877
Provenienz: Herr Momme Nissen, vorher im Besitz des Dargestellten
Bes.: *Herr Karl Haberstock, Berlin*

144. Abb. 123. DIE RECHTE HAND AUS DEM LANGBEHN-BILDNIS („RECHTE HAND DES REMBRANDT-DEUTSCHEN")
Tempera auf Leinwand. H. 22 cm, Br. 29½ cm
Entstehungszeit: 1877
Provenienz: Herr Momme Nissen, vorher im Besitz des Dargestellten
Bes.: *Herr Karl Haberstock, Berlin*

145. Abb. 124. BILDNIS DES BARONS STAUFFENBERG
Tempera auf Leinwand. H. 1,17 m, Br. 88 cm
Im Jahre 1913 wurde von dem Bilde der zu dunkle Leinölfirnis, durch den Leibl fast alle seine Temperagemälde entstellt hat, von Prof. Hauser in Berlin abgenommen
Entstehungszeit: 1877
Provenienz: Familie des Dargestellten
Bes.: *Galerie Karl Haberstock, Berlin*

146. Abb. 125. BILDNIS DR. RAUERT
Tempera auf Leinwand. H. 50 cm, Br. 40 cm
Bezeichnet rechts oben: W. Leibl fecit anno MDCCCLXXVII
Entstehungszeit: 1877
Im Jahre 1908 wurde eine dicke Ölschicht, die auf der Tempera saß und von Leibl selbst stammte, abgenommen
Bes.: *Dr. Rauert, Güstrow*

147. Abb. 126. DER BAUERNJUNGE AUF DEM STUHL
Unvollendet
Öl auf Leinwand. H. 83 cm, Br. 68 cm
Entstehungszeit: 1876/77
Provenienz: Angekauft 1902 von Herrn David Heinemann in München
Bes.: *Nationalgalerie, Berlin*

148. Abb. 127. DER SPARGROSCHEN (DER SPARPFENNIG)
Öl auf Holz. H. 39 cm, Br. 31 cm
Bezeichnet unten rechts: W. Leibl 79
Entstehungszeit: 1877
Die Datierung, offenbar später aufgesetzt, scheint irrtümlich 1879 statt 1877 anzugeben, das Bild ist in Unterschondorf entstanden und gehört mit dem Spargroschen zusammen
Provenienz: 1895 im Kunsthandel erworben durch den jetzigen Besitzer
Bes.: *Herr Hugo Toelle, Barmen*

149. Abb. 128. BILDNIS DER GRÄFIN ROSINE TREUBERG
Unfertig, bis auf den Kopf
Öl auf Leinwand. H. 1,04 1/2 m, Br. 82 cm
Bezeichnet links unten: Leibl 1878
Entstehungszeit: 1877/78
Provenienz: Kunsthandlung P. Cassirer 1908
Bes.: *Kunsthalle, Hamburg*

150. Abb. 129. BILDNIS DER GRÄFIN TREUBERG
Tempera auf Holz. H. 90 cm, Br. 70 cm
Bezeichnet unten rechts: W. Leibl 1878
Provenienz: Graf Treuberg
Bes.: *Moderne Galerie, Wien*

151. Abb. 130. EIN REITPFERD (REITPFERD DES GRAFEN TREUBERG)
Öl auf Leinwand. H. 80 cm, Br. 1 m
Entstehungszeit: 1877
Provenienz: Graf Treuberg
Bes.: *Galerie Heinemann, München*

152. Abb. 131. BRUSTBILD EINES MÄDCHENS MIT KARRIERTER JACKE UND SCHWARZEM HALSBÄNDCHEN
Öl auf Holz. H. 26 cm, Br. 19 cm
Bezeichnet rechts oben: W. Leibl
Entstehungszeit: ca. 1880
Bes.: *Kommerzienrat Adolf Wolf, Guben*

153. Abb. 132. ZWEI HÄNDE MIT ROTEM TUCH AUF BLAUER SCHÜRZE
Fragment
Das Fragment gehörte zu derselben Tafel wie Nr. 152
Öl auf Holz. H. 23 1/2 cm, Br. 29 1/2 cm
Bezeichnet links unten: W. Leibl
Entstehungszeit: ca. 1880
Provenienz: Kunsthandlung Paul Cassirer, Berlin
Bes.: *Moderne Galerie, Wien*

154. Abb. 133. MÄDCHENKOPF, genannt das „MODELLMÄDEL"
Öl auf Holz. H. 23 cm, Br. 18 1/2 cm
Entstehungszeit: ca. 1876/77
Provenienz: Sammlung des Freiherrn Heinrich von Liebig, Reichenberg i. B.
Bes.: *Museum der Stadt Reichenberg i. B.*

155. WEIBLICHER STUDIENKOPF
Einstweilen unzugänglich, nur durch mündliche Tradition bekannt. Befindet sich wahrscheinlich irgendwo am Ammersee
Entstehungszeit: 1876/77

156. BAUERNKNABE MIT MÜTZE
Profilbildnis
Einstweilen nicht zugänglich, nur durch mündliche Tradition bekannt. Wenn nicht am Ende identisch mit Nr. 137
Entstehungszeit: 1876/77

157. BILDNIS EINES MALERS
Einstweilen nicht zugänglich, nur durch mündliche Tradition bekannt. Befindet sich wahrscheinlich irgendwo am Ammersee
Entstehungszeit: 1876/77

BERBLING

1878—1882

158. Abb. 134. SKIZZE ZU DEN „FRAUEN IN DER KIRCHE"
Öl auf Holz. H. 1,05 m, Br. 77½ cm
Bezeichnet rechts unten: W. Leibl 1878
Provenienz: Kunsthandlung F. Gurlitt
Bes.: *Herr R. v. Mendelssohn*

159. Abb. 135. DREI FRAUEN IN DER KIRCHE
Öl auf Holz. H. 1,13 m, Br. 77 cm
Bezeichnet oben links: W. Leibl 1882
Entstehungszeit: 1878—1882
Provenienz: Aus dem Besitz der Frau Schön-Renz, Worms
Bes.: *Kunsthalle, Hamburg*

160. Abb. 136. KOPF EINES BAUERNMÄDCHENS MIT GOLDENER HALSSCHNALLE
Öl auf Holz. H. 31 cm, Br. 24 cm
Bezeichnet rechts unten: W. Leibl 79
Entstehungszeit: 1879
Provenienz: Im Jahre 1879 gekauft aus dem Münchener Kunsthandel
Bes.: *Gemäldegalerie, Dresden*

161. Abb. 137. MÄDCHENKOPF MIT SCHWARZEM KOPFTUCH, ETWAS NACH LINKS
Öl auf Holz. H. 20 cm, Br. 16 cm
Bezeichnet: W. Leibl 79
Provenienz: Vermächtnis der Frau Helene Kühn, geb. Koschnieder, Berlin 1906
Bes.: *Nationalgalerie, Berlin*

162. BAUERNMÄDCHEN MIT BREITEM HUT UND LANGER HALSBINDE
Entstehungszeit: 1878—80
Verschollen
Notiz aus Mayrs Verzeichnis

163. Abb. 138. MÄDCHENKOPF MIT RUNDEM HUT UND WEISSEM, ROTGEMUSTERTEM SCHULTERTUCH
Öl auf Holz. H. 28 cm, Br. 26 cm
Bezeichnet oben rechts: Leibl; oben links: „.....rbling" (Berbling)
Entstehungszeit: Um 1880
Das Modell ist dasselbe, wie das junge Mädchen auf dem Kirchenbild
Provenienz: Nachlaß des Professors J. v. Kopf, Rom. Angekauft 1904
Dieses Bild gehört mit dem Fragment eines Mieders (Nr. 164) und den beiden einzelnen Händen (Nr. 165 u. Nr. 166) zu einem von Leibl zersägten Gemälde, das unter dem Titel „L'oeillet" im Jahre 1883 in Paris bei George Petit ausgestellt war
Bes.: *Moderne Galerie, Wien*

164. Abb. 139. EINE FRAUENHAND MIT NELKE
Öl auf Holz. H. 13 cm, Br. 17 1/2 cm
Bezeichnet durch Einkratzen oben rechts: W. Leibl
Entstehungszeit: Um 1880
Diese Hand gehört mit der Hand (Nr. 166), dem Mädchenkopf (Nr. 163) und dem Mieder (Nr. 165) zu einem von Leibl zersägten Gemälde, das im Jahre 1883 unter dem Titel „L'oeillet" in Paris bei George Petit ausgestellt war
Bes.: *Herr Bernt Groenvold, Berlin*
Leihgabe in der Nationalgalerie

165. Abb. 140. MIEDER EINER BÄUERIN (FRAGMENT)
Öl auf Holz. H. 28 cm, Br. 23 cm
Bezeichnet unten links: W. Leibl
Entstehungszeit: Um 1880
Provenienz: Sammlung E. Seeger
Dieses Fragment gehört mit dem Mädchenkopf (Nr. 163) und den beiden einzelnen Händen (Nr. 164 und 166) zu einem von Leibl zersägten Gemälde, das im Jahre 1883 unter dem Titel „L'oeillet" in Paris bei George Petit ausgestellt war
Bes.: *Wallraf-Richartz-Museum, Cöln*

166. EINE FRAUENHAND MIT SILBERNEM RING
Öl auf Holz. H. 11 1/2 cm, Br. 15 1/2 cm
Bezeichnet durch Einkratzen (undeutlich) oben rechts: W. Leibl
Entstehungszeit: Um 1880
Diese Hand gehört mit der „Hand mit Nelke" (Nr. 164), dem Mädchenkopf (Nr. 163) und dem Mieder (Nr. 165) zu einem von Leibl zersägten Gemälde, das im Jahre 1883 in Paris bei George Petit ausgestellt war
Bes.: *Sammlung Bernt Groenvold, Berlin*
Leihgabe in der Nationalgalerie

167. Abb. 141. BAUERNMÄDCHEN AM TÜRRAHMEN MIT HANDKORB
Öl auf Leinwand. H. 1,33 m, Br. 89 1/2 cm
Bezeichnet rechts oben: W. Leibl
Entstehungszeit: Mietlaching bei Aibling 1881
Über dieses Bild existierte das Gerücht, es sei übermalt und der Kopf rühre nicht von Leibl her. Nach Aussage von Herrn Geheimrat E. Seeger und Herrn Prof. A. Hauser trifft dies nicht zu. Herr Professor Hauser hat einige leichte Beschädigungen ohne Übermalen restauriert und das Bild gereinigt
Provenienz: Frau Dr. Dietrich-Kirchdorffer. Sammlung E. Seeger. Sammlung Simon, Berlin
Bes.: *Kestner-Museum, Hannover*

AIBLING – KUTTERLING

1882–1900

168. Abb. 142. STUDIENKOPF EINES WILDERERS
Entstehungszeit: ca. 1882
Provenienz: Sammlung E. Seeger
Bes.: ?

169. Abb. 143. DIE „WILDERER" (STUDIE ZU DEM WILDSCHÜTZENBILDE)
Öl auf Holz. H. 48 cm, Br. 42 cm
Bezeichnet links oben: W. Leibl
Entstehungszeit: ca. 1882
Provenienz: Sammlung J. Stern, Berlin
Bes.: *Exzellenz Krupp, Essen a. d. Ruhr*

170. Abb. 145. „DIE WILDSCHÜTZEN"
Öl auf Leinwand (auf Holz geklebt). H. 55 cm, Br. 42 cm
Fragment aus dem zerstörten Wildschützenbild
Bezeichnet rechts oben: W. Leibl
Provenienz: Sammlung E. Seeger. Auktion Lepke, 5. Dez. 1899
Auch dieses Fragment war nochmals zerteilt und ist wieder zusammengesetzt. Der Schnitt geht von der oberen linken Ecke erst am Rande herunter, biegt dann nach rechts um, geht durch den Mund des Bärtigen, von da abwärts bis dicht an den Halsansatz des jungen Wilderers
Bes.: *Nationalgalerie, Berlin*

171. Abb. 146. BAUER MIT WETTERMANTEL (Ausschnitt aus dem Bilde „DIE WILDSCHÜTZEN")
Öl auf Leinwand. H. 52 cm, Br. 42 cm
Bezeichnet rechts unten: W. Leibl
Entstehungszeit: 1882–1886
Provenienz: Sammlung E. Seeger, Berlin
Bes.: *Kunsthalle, Hamburg*

172. Abb. 147. ZWEI HÄNDE MIT GEWEHR
Öl auf Leinwand. H. 51 cm, Br. 64 cm
Bezeichnet unten links: W. Leibl 1886
Provenienz: Sammlung E. Seeger
Dieses Fragment wurde in den 90er Jahren aus dem „Wildschütz mit Wettermantel" (s. Nr. 171) herausgeschnitten
Bes.: *Wallraf-Richartz-Museum, Cöln*

173. Abb. 148. STUDIE ZU EINER AN EIN WEISSES STÜCK WAND GELEHNTEN HAND
Aus dem Wildschützenbilde. Es ist die rechte Hand des bärtigen, im Profil gesehenen Mannes
Öl auf Leinwand, die auf Pappe aufgeklebt ist. H. 19 cm, Br. 32½ cm
Bezeichnet oben rechts: W. Leibl
Entstehungszeit: 1882—1886
Provenienz: Nachlaß Pfungst, Worms
Bes.: *Städtische Galerie, Frankfurt a. M.*

174. Abb. 149. STUDIENKOPF EINES BRAUNBÄRTIGEN MANNES VOR GRÜNEM HINTERGRUND
Öl auf Holz. H. 21 cm, Br. 15½ cm
Bezeichnet rechts oben: W. Leibl 1884, Aibling
Entstehungszeit: 1884
Provenienz: Kunsthandlung Gurlitt 1885
Bes.: *Geheimrat Woldemar von Seidlitz, Dresden*

175. Abb. 150. STUDIENKOPF EINES BÄRTIGEN MANNES MIT IN DIE STIRN GEDRÜCKTEM SCHLAPPHUT
Öl auf Holz. H. 22½ cm, Br. 17½ cm
Bezeichnet unten links: Leibl
Entstehungszeit: ca. 1882—1886 ?
Provenienz: Kunsthandel
Bes: *Herr Bernhard Lippert, Magdeburg*

176. Abb. 151. DER GEMSJÄGER
Gouache. H. 59 cm, Br. 47 cm
Bezeichnet: W. Leibl
Entstehungszeit: ca. 1885
Provenienz: Sammlung E. Seeger
Bes.: ?

177. Abb. 152. OBERBAYRISCHER BAUERNJUNGE
Öl auf Holz. H. 58 cm, Br. 40 cm
Bezeichnet: W. Leibl 1885
Entstehungszeit: 1885
Provenienz: Frau Dr. Dietrich-Kirchdorffer. Kunsthandlung Heinemann
Bes.: *Generaldirektor Gerstenberg, Grunewald-Berlin*

178. Abb. 153. BILDNIS DES CHEMIKERS JAIS
Öl auf Leinwand. H. 47 1/2 cm, Br. 35 cm
Es ist von diesem Bilde gesagt worden, es habe eine schwere Beschädigung erlitten. Dies trifft nicht zu. Die dunklen Flecken, die es früher aufwies, waren durch ungleichmäßig aufgetragenen Firniß entstanden. Ferner wurden von Prof. Hauser zwei kleine eingestoßene Stellen an der Wange ausgebessert, ohne Übermalung
Entstehungszeit: 1885
Provenienz: Der Dargestellte
Bes.: *Kunsthandlung K. Haberstock, Berlin*

179. Abb. 154. ZWEI FRAUENHÄNDE
Öl auf Leinwand. H. 58 cm, Br. 47 cm
Bezeichnet rechts unten: W. Leibl
Entstehungszeit: ca. 1885–1890
Bes.: *Professor W. Trübner, Karlsruhe*

180. Abb. 155. MÄDCHENKOPF, NACH RECHTS ETWAS GESENKT
Öl auf Holz. H. 29 1/2 cm, Br. 24 cm
Bezeichnet rechts unten: W. Leibl 86
Entstehungszeit: 1886
Provenienz: Kunsthandlung Fleischmann & Co., München
Bes.: *Herr Dr. Deutsch, München*

181. Abb. 156. ZWEI HÄNDE MIT BUCH
Öl auf Leinwand. H. 33 cm, Br. 54 cm
Bezeichnet rechts unten: W. Leibl
Entstehungszeit: 1883–1886, wahrscheinlich 1885 (s. Katalog der Jahrhundertausstellung, Nr. 1017)
Provenienz: Sammlung E. Seeger
Bes.: *Wallraf-Richartz-Museum, Cöln*

182. Abb. 157. BAUERNMÄDCHEN MIT WEISSEM KOPFTUCH, DREIVIERTELANSICHT, NACH UNTEN BLICKEND
Öl auf Leinwand. H. 25½ cm, Br. 23 cm
Bezeichnet unterhalb der rechten Schulter (durch Einkratzen): W. Leibl 1885
Provenienz: Im Jahre 1893 durch die Kunsthandlung J. Littauer in München vom Künstler erworben, 1894 verkauft an Bankdirektor Stein; nach dessen Tode H. Helbing, München
Bes.: *Kunsthandlung Thannhauser, München*

183. Abb. 158. INTERIEUR MIT OFFENER TÜR
Öl auf Holz. H. 40 cm, Br. 31½ cm
Entstehungszeit: Zweite Hälfte der 80er Jahre?
Provenienz: Sammlung E. Seeger
Bes.: *Kunsthandlung V. Rheins, Berlin*

184. Abb. 159. BILDNIS DES HERRN JAKOB PALLENBERG (JUN.)
Öl auf Leinwand. H. 1,06 m, Br. 80 cm
Bezeichnet links oben: W. Leibl 1887
Entstehungszeit: 1887
Provenienz: Vom Dargestellten vermacht
Bes.: *Kunstgewerbe-Museum, Cöln*

185. BRUSTBILD EINES BAUERNMÄDCHENS MIT INNTALER HUT
Entstehungszeit: ca. 1885
Notiz aus Mayrs Verzeichnis

186. Abb. 160. BAUERNBURSCHE AM FENSTER
Öl auf Holz. H. 32 cm, Br. 24 cm
Entstehungszeit: ca. 1885
(Das Modell ist der Bursche aus dem Wildschützenbild)
Provenienz: Frau Dr. Schider (Leibls Nichte)
Bes.: *Galerie G. Caspari, München*

187. Abb. 161. KÜCHENINTERIEUR
Öl auf Holz. H. 25½ cm, Br. 20 cm
Bezeichnet links unten: W. Leibl
Entstehungszeit: 1888
Bes.: *Professor Max Liebermann, Berlin*

188. Abb. 162. BAUERNKNABE AM TISCH, MUNDHARMONIKA BLASEND
Öl auf Holz. H. 18 cm, Br. 11 cm
Bezeichnet links unten: W. Leibl 1889
Entstehungszeit: 1889
Provenienz: Sammlung Bollmann, Lübeck
Bes.: *Senator Holthusen, Hamburg*

189. MÄNNERKOPF MIT WEISSEM BART
H. 39 cm, Br. 36 cm
Entstehungszeit: 1880—1893
Privatbesitz
Notiz aus Mayrs Verzeichnis

190. BUBE UND MÄDEL
Abgeschliffene Untermalung
Öl auf Holz. H. 71 cm, Br. 62 cm
Entstehungszeit: 80er Jahre
Bes.: *Frau Dr. Dietrich, Goldenbaum b. Carpin*

191. Abb. 163. OBERBAIRISCHER FÖRSTER
Ölstudie auf Leinwand. H. 60 cm, Br. 46½
Bezeichnet unter dem linken Unterarm: W. Leibl
Das Bild war ursprünglich um etwa 5 cm am linken Rande und um etwa 10 cm am unteren Rande größer und wurde von dem jetzigen Besitzer, der es im Jahre 1900 aus dem Dresdener Kunsthandel erwarb, abgeschnitten, weil die Leinwand an diesen Stellen roh stehengeblieben war
Entstehungszeit: ca. 1890
Bes.: *Herr L. Uhle, Dresden*

192. Abb. 164. IN DER BAUERNSTUBE
Öl auf Holz. H. 37 cm, Br. 38 cm
Bezeichnet links oben: W. Leibl
Entstehungszeit: 1890
Provenienz: Angekauft auf der Münchener Ausstellung 1890
Bes.: *Neue Pinakothek, München*

193. Abb. 165. BILDNIS DES BEZIRKSTIERARZTES REIN DL
Öl auf Holz. H. 32 cm, Br. 26 cm
Bezeichnet rechts unten: W. Leibl 90
Entstehungszeit: 1890
Provenienz: Vom Künstler selbst
Bes.: *Herr Kommerzienrat Schmeil, Dresden*

194. Abb. 166. BILDNIS DES JUNGEN REINDL
Öl auf Leinwand. H. 19 cm, Br. 13 cm
Bezeichnet rechts unten: W. Leibl 90
Entstehungszeit: 1890
Provenienz: Vom Künstler selbst
Bes.: *Herr Kommerzienrat Schmeil, Dresden*

195. Abb. 167. BILDNIS DES DISTRIKTTIERARZTES REINDL IN DER LAUBE
Öl auf Pappe. H. 26 cm, Br. 19 1/2 cm
Bezeichnet rechts unten: W. Leibl
Entstehungszeit: ca. 1890
Bes.: *Herr Thomas Knorr, München*

196. Abb. 168. BILDNIS DR. JULIUS MAYR
Öl auf Holz. H. 25 1/2 cm, Br. 20 cm
Bezeichnet links oben: W. Leibl 90
Entstehungszeit: 1890 in Aibling
Provenienz: Dr. J. Mayr
Bes.: *Herr Bernhard Heyde, Berlin-Grunewald*

197. Abb. 169. BILDNIS FRAU AUGUSTE MAYR, GATTIN Dr. JULIUS MAYR'S
Öl auf Holz. H. 21 cm, Br. 19 1/2 cm
Bezeichnet rechts oben: W. Leibl 91
Entstehungszeit: 1891 in Aibling
Provenienz: Dr. J. Mayr
Bes.: *Herr Bernhard Heyde, Berlin-Grunewald*

198. Abb. 170. BILDNIS DES JÄGERS KAREBACHER
Öl auf Holz. H. 22 cm, Br. 18 cm
Bezeichnet rechts oben: W. Leibl 91
Entstehungszeit: 1891
Provenienz: Geschenk des Künstlers an den jetzigen Besitzer
Bes.: *Herr Kommerzienrat Otto Steinbeis, Brannenburg*

23 x 18

199. Abb. 171. BAUER MIT ZWEI DIRNDLN
Ölstudie auf Holz. H. 39 cm, Br. 36 cm
Bezeichnet: W. Leibl
Zu diesem Bilde existiert eine große Kohlezeichnung im Besitze der Nationalgalerie, Berlin, und eine kleine bei Herrn Professor W. Trübner
Entstehungszeit: ca. 1891
Bes.: *Professor W. Trübner, Karlsruhe*

200. Abb. 172. „DER ZEITUNGSLESER" (AUCH „DIE NEUE ZEITUNG" GENANNT FRÜHER GENANNT: „IN DER BAUERNSTUBE")
Öl auf Leinwand. H. 64 cm, Br. 49 cm
Bezeichnet: W. Leibl 91
Provenienz: Sammlung L. Goeckel (versteigert 8. März 1897, Frankfurt a. M.)
Bes.: *Herr Hugo Toelle, Barmen*

201. BILDNIS DER FRAU DES BÜRGERMEISTERS VON KUTTERLING
Öl auf Leinwand. H. 70 cm, Br. 50 cm
Bezeichnet rechts unten: W. Leibl 1892
Entstehungszeit: 1892
Provenienz: Sammlung E. Seeger
Weil der Besitzer eine Beschädigung des unter Glas befindlichen Bildes beim Ausrahmen befürchtete, war eine Abbildung nicht zu beschaffen
Bes.: *Herr Kommerzienrat J. Ganz, Mainz*

202. Abb. 173. DIE SPINNERIN
Öl auf Leinwand. H. 65 cm, Br. 74 cm
Bezeichnet rechts unten: W. Leibl 92
Entstehungszeit: 1892
Provenienz: Sammlung Laroche-Ringwald, Basel
Bes.: *Museum der bildenden Künste zu Leipzig*

203. Abb. 174. KINDERKOPF
Öl auf Holz. H. 23 cm, Br. 16½ cm
Bezeichnet rechts unten: W. Leibl 92
Entstehungszeit: 1892
Bes.: *Herr Bankier Bernhard Kahn, Frankfurt a. M.*

204. Abb. 175. BAUERNMÄDCHEN AUS WILLING (bei Aibling, genannt die „KÖGL-MARIE")
Öl auf Holz. H. 19 cm, Br. 14 cm
Bezeichnet rechts: W. Leibl
Entstehungszeit: 1892
Provenienz: Vom Künstler selbst
Bes.: *Frau Katharina Kirchdorffer, geb. Leibl, Würzburg*

205. Abb. 176. LESENDES MÄDCHEN, Skizze
Öl auf Holz. H. 22 cm, Br. 17 cm
Bezeichnet rechts oben: W. Leibl
Entstehungszeit: 90er Jahre
Provenienz: Dr. Julius Elias
Bes.: *Herr Jean Baer, Berlin*

206. Abb. 177 BILDNIS EINER ALTEN FRAU (TUMIN)
Ölstudie auf Holz. H. 22 cm, Br. 17 cm
Bezeichnet: W. Leibl 93
Entstehungszeit: 1893
Provenienz: Vom Künstler erworben
Bes.: *Herr Kommerzienrat Schmeil, Dresden*
Dies Modell war die „Tumin", vom Bauernhof „zum Tum"

207. Abb. 178. BAUERNJÄGERS EINKEHR
Öl auf Leinwand. H. 74 cm, Br. 85 cm
Bezeichnet links unten: W. Leibl 93
Entstehungszeit: 1893
Provenienz: Sammlung E. Seeger
Bes.: *Wallraf-Richartz-Museum, Cöln*
Das männliche Modell ist der alte Stöckl, das weibliche die Tumin

208. Abb. 179. LANDSCHAFT „IM MOOS"
Öl auf Leinwand. H. 42 cm, Br. 51 cm
Bezeichnet rechts unten: W. Leibl 93
Entstehungszeit: 1893
Bes.: *Kunsthandlung Fleischmann, München*
Die Bauernfrau ist die „Tumin"

209. Abb. 180. BILDNIS VON FRAU APOTHEKER M. RIEDER IN ROSENHEIM
Öl auf Cedernholz. H. 34 cm, Br. 24 cm
Bezeichnet rechts oben: W. Leibl 93
Entstehungszeit: 1893
Provenienz: Vom Künstler erworben
Bes.: *Herr Kommerzienrat Schmeil, Dresden*

210. Abb. 181. STRICKENDE MÄDCHEN IN DER KÜCHE
Unvollendet
Öl auf Leinwand. H. 59 cm, Br. 42 cm
Entstehungszeit: ca. 1892–95
Provenienz: Angekauft auf der Internationalen Kunstausstellung, Dresden 1901
Bes.: *Gemäldegalerie, Dresden*

211. Abb. 182. MÄDCHEN AUF EINER BANK IM FREIEN
Öl auf Leinwand. H. 31 cm, Br. 27 cm
Bezeichnet rechts oben: W. Leibl
Entstehungszeit: ca. 1893/94
Provenienz: Sammlung E. Seeger
Bes.: *Wallraf-Richartz-Museum, Cöln*

212. KÜCHENINTERIEUR (DIE KÄSEKÜCHE BEIM SCHUHBRÄU IN AIBLING)
Entstehungszeit: 1894
Notiz aus Mayrs Verzeichnis
Privatbesitz

213. Abb. 183. „INTERIEUR" (WASCHRAUM MIT GEÖFFNETER TÜR)
Öl auf Holz. H. 40 cm, Br. 31 cm
Bezeichnet: W. Leibl
Entstehungszeit: ca. 1894
Provenienz: Sammlung E. Seeger (Auktion bei Lepke, 5. Dez. 99)
Bes.: *Herr Reininghaus, Wien*

214. Abb. 184. MÄDCHEN IM GRÜNEN
Öl auf Holz. H. 18 cm, Br. 20 cm
Bezeichnet rechts unten: W. Leibl. 94
Entstehungszeit: 1894
Bes.: *Fräulein Agathe Magnus, Berlin*

215. Abb. 185. LANDSCHAFT MIT ZAUN
Öl auf Holz. H. 40 cm, Br. 31 cm
Bezeichnet links unten: W. Leibl
Entstehungszeit: ca. 1894
Bes.: *Prof. W. Trübner, Karlsruhe*

216. Abb. 186. „DER KLEINSTÄDTER" BILDNIS DES SEKRETARIATSGEHILFEN FRIEDRICH BAYERLEIN).
Durch das Fenster sieht man das Schuhbräu in Aibling
Öl auf Holz. H. 34 cm, Br. 26 cm
Bezeichnet: W. Leibl 94
Entstehungszeit: 1894
Provenienz: Angekauft 1894
Bes.: *Neue Pinakothek, München*

217. Abb. 187. BAUERNKOPF (DER ALTE STÖCKL)
Öl auf Leinwand. H. 42 cm, Br. 32 cm
Entstehungszeit: ca. 1895
Provenienz: Gekauft auf der Internationalen Kunstausstellung in Stuttgart 1896
Bes.: *Gemäldesammlung des Museums der bildenden Künste, Stuttgart*

218. Abb. 188. KOPF EINES BAUERNMÄDCHENS IN SCHWARZEM KOPFTUCH UND PFIRSICHROTER JACKE
Unfertig
Öl auf Leinwand. H. 24 cm, Br. 20 cm
Bezeichnet rechts oben: W. Leibl
Unter dem linken Ohr, oberhalb der Nasenwurzel und am Mützenrande oben links kleine Ausbesserungen
Entstehungszeit: ca. 1890–1895
Provenienz: Kunsthandlungen Gurlitt, Helbing, Sammlung Felner, Sammlung Bankier Stein, München
Dieser hatte es von einem Künstler, dem es Leibl zur Verwertung überlassen hatte
Bes.: *Herr Buchenau, Niendorf bei Lübeck*

219. Abb. 189. BAUERNMÄDCHEN MIT MIEDER
Ölstudie auf Leinwand. H. 27 1/2 cm, Br. 23 cm
Entstehungszeit: ca. 1895
Provenienz: Vom Künstler selbst
Bes.: *Frau Katharina Kirchdorffer, geb. Leibl, Würzburg*

220. Abb. 190. BARHÄUPTIGER KOPF EINES BAUERNMÄDCHENS, MIT HALSKETTE, GOLDNER SCHLIESSE UND GOLDNER BROSCHE
Öl auf Leinwand. H. 46 cm, Br. 36 cm
Bezeichnet rechts unten: W. Leibl
Entstehungszeit: ca. 1895
Provenienz: Kunsthandel
Bes.: *Herr Geheimrat Koppel, Berlin*

221. Abb. 191. BAUERNMÄDCHEN MIT INNTALER HUT
Öl auf Leinwand. H. 56 cm, Br. 45 cm
Bezeichnet rechts oben: W. Leibl
Entstehungszeit: ca. 1895
Provenienz: Kunsthändler Anton Stöckl, dann Sammlung W. Girardet, Bonn
Bes.: *Dr. Justus Hendel, Hamburg*

222. Abb. 192. MÄDCHEN AM HERD
Öl auf Holz. H. 41 cm, Br. 31 1/2 cm
Bezeichnet: W. Leibl 95
Entstehungszeit: 1895
Provenienz: Sammlung E. Seeger
Bes.: *Wallraf-Richartz-Museum, Cöln*
Das Modell ist Leibls Köchin, die „Malres'l"

223. Abb. 193. KNABENKOPF
Öl auf Holz. H. 31 cm, Br. 23 cm
Entstehungszeit: ca. 1895
Provenienz: Auktion Lepke
Bes.: *Herr Georg Liebermann, Berlin*

224. Abb. 194. MANN IM WEISSEN BART
Öl auf Holz. H. 35 cm, Br. 25 cm
Bezeichnet rechts oben: W. Leibl
Entstehungszeit: Mitte der 90er Jahre
Provenienz: F. Gurlitt, Berlin
Bes.: *Herr J. C. Pflüger, Bremen*

225. Abb. 195. MÄNNERKOPF MIT GRÜNEM HUT
Öl auf Leinwand. H. 25 cm, Br. 18 cm
Bezeichnet rechts unten: W. Leibl
Entstehungszeit: Um 1895
Von Leibl fertig gemalt ist an diesem Bilde nur das Gesicht und der Bart; der Hut, der am rechten Rande ursprünglich um einen $^1/_2$ cm breiten Streifen kleiner war, ist stellenweise übermalt, ebenso der Hintergrund. Ob die nur angelegte Hand von Leibl gemalt ist, ist angesichts ihres unfertigen Zustandes schwer zu sagen; wahrscheinlich ist es nicht
Provenienz: Kunsthandlung Gurlitt
Bes.: *Herr Geheimrat Kopetzky, Berlin*

226. Abb. 196. BILDNIS DES KAUFMANNS FRANZ MAYER IN AIBLING
Öl auf Holz. H. 21 cm, Br. 16 cm
Bezeichnet rechts oben: W. Leibl
Entstehungszeit: 1895
Bes.: *Kaufmann Franz Mayer in Bad Aibling*

227. Abb. 197. KOPF EINES BAUERNMÄDCHENS
Öl auf Holz. H. 24 cm, Br. 17 $^1/_2$ cm
Entstehungszeit: ca. 1895
Provenienz: Frau Dr. Leibl, Würzburg
Die Verstümmelung, das Ausschleifen des einen Auges, rührt von Leibl selbst her. Im Jahre 1913 wurden die ausgeschliffenen Stellen vom Restaurator Tettenborn ausgemalt
Bes.: *Herr Theo Klein, Köln*

228. Abb. 198. STUDIENKOPF EINER JUNGEN DAME MIT FLACHEM HUT (BILDNIS FELICIA KIRCHDORFFER)
Öl auf Holz. H. 35 cm, Br. 26 cm
Bezeichnet rechts unten: W. Leibl 96
Entstehungszeit: 1896
Provenienz: Die Familie des Künstlers
Bes.: *Rittergutsbesitzer Dr. Dietrich, Berlin*

229. Abb. 199. BILDNIS VON LEIBLS NICHTE FELICIA (FELICIA DIETRICH, GEB. KIRCHDORFFER)
Öl auf Holz
Bezeichnet rechts unten: W. Leibl
Entstehungszeit: 1896
Bes.: *Herr König, Cöln a. Rh.*

230. Abb. 200. KNABENKOPF
Öl auf Holz. H. 27 cm, Br. 20 cm
Bezeichnet: W. Leibl 96
Entstehungszeit: 1896
Provenienz: 1899 erworben von der Kunsthandlung F. Gurlitt
Bes.: *Frau Hedwig Perls, Breslau*

231. Abb. 201. BARHÄUPTIGER KOPF EINES JUNGEN BAUERNMÄDCHENS MIT SILBERNER HALSKETTE UND ORANGE SCHULTERTUCH
Öl auf Holz. H. 41 cm, Br. 31 1/2 cm
Bezeichnet rechts oben: W. Leibl 96
Provenienz: Sammlung E. Seeger
Bes.: *Herr Schlochauer, Berlin*

232. Abb. 202. BILDNIS DES GEHEIMRATES E. SEEGER, IM STUHL SITZEND
Öl auf Leinwand. H. 1 m, Br. 77 1/2 cm
Bezeichnet rechts oben: W. Leibl 96
Entstehungszeit: 1896
Bes.: *Kunsthandlung K. Haberstock, Berlin*

233. Abb. 203. BILDNIS DES KOMMERZIENRATES E. SEEGER
Öl auf Leinwand. H. 1,31 m, Br. 79 cm
Bezeichnet rechts oben: W. Leibl 1896
Entstehungszeit: 1896
Provenienz: Sammlung E. Seeger
Bes.: *Wallraf-Richartz-Museum, Cöln*

234. Abb. 204. BRUSTBILD EINES BAYRISCHEN MÄDCHENS
Öl auf Leinwand. H. 60 cm, Br. 48 cm
Bezeichnet rechts oben: W. Leibl 97
Entstehungszeit: 1897
Provenienz: Sammlung E. Seeger, Berlin
Bes.: *Kunsthalle, Hamburg*
Das Modell ist Leibls Köchin, die „Malresl"

235. Abb. 205. BAUERNMÄDCHEN OHNE HUT
Bezeichnet rechts oben: W. Leibl. 97
Entstehungszeit: 1897
Bes.: *Unbekannt*

236. Abb. 206. MÄDCHENKOPF, Genannt „LEIBLS RESI“ oder „MALRESL“
Öl auf Holz. H. 27 cm, Br. 24 cm
Bezeichnet: W. Leibl 1897
Provenienz: Sammlung Kuthe, versteigert bei Hugo Helbing, München, und Sammlung Emil Thier, Berlin
Bes.: *Herr Leonhard Tietz, Cöln*

237. Abb. 207. BAUERNHAUSGARTEN IN AIBLING
Öl auf Leinwand. H. 33 cm, Br. 25 cm
Bezeichnet rechts unten: W. Leibl 97
Entstehungszeit: 1897
Provenienz: Kunsthandel
Bes.: *I. C. Ertel, Hamburg*

238. Abb. 208. KOPF DES GEHEIMRATS E. SEEGER
Unvollendet
Öl auf Holz. H. 28½ cm, Br. 22 cm
Bezeichnet links unten: W. Leibl. 97
Bes.: *Herr Assessor Dr. Seeger, Berlin-Wilmersdorf*

239. Abb. 209. „IN DER KÜCHE“ I.
Öl auf Leinwand. H. 71 cm, Br. 61 cm
Bezeichnet: W. Leibl 98
Entstehungszeit: 1898
Provenienz: Sammlung E. Seeger
(Geschenk des Herrn Geheimrat Seeger 1901)
Bes.: *Gemäldesammlung des Museums der bildenden Künste, Stuttgart*
Das weibliche Modell ist Leibls Köchin, die „Malresl“, das männliche ihr Bruder

240. Abb. 210. „IN DER KÜCHE“ II.
Öl auf Leinwand. H. 84 cm, Br. 64 cm
Bezeichnet: W. Leibl 98
Entstehungszeit: 1898
Provenienz: Sammlung E. Seeger
Bes.: *Wallraf-Richartz-Museum, Cöln*

241. Abb. 211. BILDNIS DES GEH. KOMMERZIENRATES FRIEDRICH WILKE
Öl auf Leinwand. H. 56 cm, Br. 45 cm
Bezeichnet: W. Leibl 98
Entstehungszeit: 1898
(Gemalt in Aibling)
Provenienz: Vom Künstler selbst
Bes.: *Herr M. Wilke, Guben*

242. Abb. 212. IN ERWARTUNG
Öl auf Holz. H. 35 cm, Br. 26 1/2 cm
Bezeichnet rechts oben: W. Leibl 98
Entstehungszeit: 1898
Provenienz: Angekauft auf der Münchener Jahresausstellung, 1901
Bes.: *Museum der bildenden Künste, Leipzig*

243. Abb. 213. „DER JÄGER" (Auch genannt: „OBERBAYRISCHER HOLZKNECHT")
Öl auf Holz. H. 65 cm, Br. 50 cm
Bezeichnet rechts oben: W. Leibl 99
Entstehungszeit: 1899
Provenienz: Sammlung Seeger (Auktion Lepke, 5. Dez.) und Sammlung Laroche-Ringwald, Basel
Bes.: *Regierender Fürst Johann von Liechtenstein, Wien*

244. Abb. 214. MÄDCHENKOPF
Öl auf Holz. H. 28 1/2 cm, Br. 23 cm
Bezeichnet links unten: W. Leibl
Entstehungszeit: 1898/99
Provenienz: Sammlung Laroche-Ringwald, Basel
Bes.: *Herr Geheimrat Woog, Grunewald-Berlin*

245. Abb. 215. BAUERNMÄDCHEN IM TIROLERHUT
Öl auf Leinwand. H. 64 1/2 cm, Br. 49 1/2 cm
Bezeichnet unten rechts: W. Leibl 99
Entstehungszeit: 1899
Provenienz: Kunsthandlung Hermes.
In die Galerie gekommen mit dem Nachlaß Ludwig Joseph Pfungst in Worms
Bes.: *Städtische Galerie, Frankfurt a. M.*

246. Abb. 216. BRUSTBILDNIS DES GEHEIMRATES E. SEEGER
Öl auf Leinwand. H. 60 1/2 cm, Br. 46 cm
Bezeichnet rechts oben: W. Leibl 99
Entstehungszeit: 1899
Bes.: *Galerie G. Caspari, München*

247. Abb. 217. INTERIEUR MIT BAUERNMÄDCHEN
Ölstudie auf Holz. H. 37 cm, Br. 29 cm
Bezeichnet: W. Leibl
Entstehungszeit: 1898/99
Provenienz: Kunsthandlung E. Richter, Dresden
Bes.: *Neue Pinakothek, München*

248. Abb. 218. MÄDCHEN AM FENSTER
Das Modell ist Babette, genannt „die Wab'n"
Öl auf Leinwand. H. 1,09 m, Br. 73 cm
Bezeichnet: W. Leibl 1899
Provenienz: Sammlung E. Seeger
Bes.: *Wallraf-Richartz-Museum, Cöln*

249. Abb. 219. MÄDCHEN MIT SAMMETMÜTZE
Das Modell ist Babette, genannt die „Wab'n"
Öl auf Leinwand. H. 74 cm, Br. 60 cm
Entstehungszeit: 1899
Der Hintergrund stammt nicht von Leibl
Provenienz: Sammlung E. Seeger
Bes.: *Wallraf-Richartz-Museum, Cöln*

250. Abb. 220. AUGE UND GESICHTSHÄLFTE EINES BAUERNBURSCHEN
Öl auf Leinwand. H. 64 cm, Br. 49 cm
Entstehungszeit: etwa 1899, in Kutterling
Provenienz: Von Herrn Sperl der jetzigen Besitzerin überwiesen
Bes.: *Frau Katharina Kirchdorffer, geb. Leibl, Würzburg*

251. Abb. 221. BILDNIS DER FRAU ROSSNER-HEINE
Öl auf Leinwand. H. 78 cm, Br. 61 cm
Bezeichnet oben rechts: W. Leibl 1900
Provenienz: Bis 1912 im Besitze der Dargestellten.
Bes.: *Kunsthalle, Bremen*

LITERATURVERZEICHNIS

1875. Fr. Pecht: W. Leibl. Beilage zur Allgemeinen Zeitung. 30. April 1875.

1880. S. R. Köhler: Leibl's Art of Etching. The American Art Review. September 1880.

1882. Fr. Pecht: „Über Leibls Kirchenbild." Beilage zur Allgemeinen Zeitung. 19. April 1882.

K. Rauth: W. Leibls Gemälde „In der Kirche". Leipziger Illustrierte Zeitung. 1882.

L. Speidel: „In der Kirche." Neue Freie Presse. 16. April 1882.

1883. Ludwig Speidel: „Ein Besuch bei Wilhelm Leibl." Neue Freie Presse. 1883.

1893. Richard Muther: Geschichte der Malerei. Band II, S. 519 ff.

1897. F. H. Meißner: W. Leibl. Deutsche Kunst. 1897. S. 21 ff.

1899. Georg Gronau: Leibl. The Studio. 1899.

Corn. Gurlitt: Die deutsche Kunst des XIX. Jahrhunderts. S. 515 ff. 1899.

Carl Neumann: W. Leibl. „Das Museum." Band VI.

1900. A. Braun: Leibl †. Leipziger Illustrierte Zeitung. 13. Dezember 1900.

Oskar Horn: Zeitbilder. „Die weite Welt." Weihnachtsnummer 1900.

Julius Elias: Wilhelm Leibl. „Die Nation." 15. Dezember 1900.

Anonymus: „Aus Wilhelm Leibls Jugendzeit." Kölnische Zeitung. 16. Dezember 1900.

Hermann Becker: Erinnerungen an Wilhelm Leibl. Kölnische Volkszeitung. 24. Dezember 1900.

Hans Rosenhagen: Wilhelm Leibl. Frankfurter Zeitung. 12. Dezember 1900.

Anonymus: Wilhelm Leibl †. Der Sammler. Beilage zur Augsburger Abendzeitung. 11. Dezember 1900.

Freiherr von Godin: „Zum Gedächtnis des Künstlers Wilhelm Leibl." Aiblinger Wochenblatt. 25. Dezember 1900.

Anonymus: Leibl-Anekdoten. Der Sammler. Beilage zur Augsburger Abendzeitung. 29. Dezember 1900.

Fritz von Ostini: Wilhelm Leibl †. Münchner Neueste Nachrichten. 1900.

Richard Muther: Studien und Kritiken. S. 135 ff.

Momme Nissen: W. Leibl. Der Lotse. 1900.

1901. Georg Gronau: Wilhelm Leibl. Künstlermonographien, Bd. 50. Leipzig und Bielefeld. 1901.

Hans Rosenhagen: W. Leibl. Kunst für Alle. 1901. S. 179 ff.

Otto v. Leitgeb: Erinnerungen an W. Leibl. Kunst für Alle. 1901. Aprilnummer.

A. v. Perfall: „Der Jäger von W. Leibl." Jugend. 1901. Nr. 31.

Dr. Simchowitz: Leibl-Ausstellung in Köln. Frankfurter Zeitung. 17. April 1901.

K. Aldenhoven: Über Wilhelm Leibl. Kölnische Volkszeitung. 24. April 1901.

Hermann Eichfeld: Erinnerungen an W. Leibl. Münchener Neueste Nachrichten. 1901.

Pfarrer Willerer: Erinnerungen an Wilhelm Leibl. Katholisches Sonntagsblatt 1901.

1902. Heinrich Weizsäcker: Ein Gemälde von W. Leibl. Frankfurter Zeitung. 12. Juni 1902.

Hermann Helferich: W. Leibl. Kunst für Alle. 1902. S. 113 ff.

Aemil Fendler: W. Leibl. Leibl-Nummer der Leipziger Illustrierten Zeitung 1902.

1903. Hermann Schlittgen: Erinnerungen an W. Leibl. Kunst und Künstler. Band I. S. 123 ff.

Karl Voll: Wilhelm Leibl. Westermanns Monatshefte. 93. Band, S. 621 ff.

1904. Meier-Graefe: Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Bd. II, S. 483 ff.

Anonymus: Aus Leibls Leben und Schaffen. Deutsche Tageszeitung. 28. Oktober 1904.

1905. Karl Longuet: Erinnerungen an W. Leibl. Frankfurter Zeitung. 17. Dezember 1905.

Hans Thoma: In München im Anfang der 70er Jahre. Süddeutsche Monatshefte. Januar 1905.

1906. J. Poppelreuter: Wilhelm Leibls „Frauen in der Kirche". Die Rheinlande. 1906. S. 146 ff.

J. Mayr: Leibl und Courbet. Kunst und Künstler V. S. 20 ff.

1907. I. Mayr: Wilhelm Leibl. Sein Leben und sein Schaffen. (Mit einem Verzeichnis seiner Werke.)

J. Mayr: Leibl und Sperl. Kunst und Künstler. V. S. 325 ff.

W. Trübner: Erinnerungen aus meinem Leben. Kunst und Künstler. 1907.

1908. P. F. Schmidt: Zu Wilhelm Leibls Berliner Sezessions-Ausstellung. Monatshefte für Kunstwissenschaft I, S. 675 ff.

1909. J. Mayr: Leibl-Fälschungen. Kunst und Künstler. VII. S. 176 ff.

O. Gebhard: W. Leibl. Aus seinem Lebenswerk. Herausgegeben von der freien Lehrervereinigung für Kunstpflege.

1911. Karl Scheffler: W. Leibl. Deutsche Maler und Zeichner. S. 193 ff.

1912. Lovis Corinth: Wilhelm Leibls „Wilderer". Kunst und Künstler X. S. 203 ff.

Karl Scheffler: Leibls Bild der Gattin des Münchner Künstlers Lorenz Gedon. Kunst und Künstler X. 571.

Anonymus: Erwerb der Seegerschen Sammlung von Zeichnungen und Gemälden Leibls. Cicerone IV. S. 19.

G. Biermann: Neuerwerbung der Gemäldegalerie des Wallraf-Richartz-Museums zu Köln. Cicerone IV. S. 249 ff.

H. Rosenhagen: Wilhelm Leibl und sein Kreis. Cicerone IV. S. 689ff.

A. Fortlage: Leiblsammlung im Wallraf-Richartz-Museum. Kunst und Künstler X. S. 218.

F. Lübbecke: Die Leibl-Sammlung im Wallraf-Richartz-Museum. Kunst und Künstler X. S. 169f.

Momme Nissen: Bildnisse des Rembrandt-Deutschen. Deutscher Kunstwart XXV. S. 397ff.

Gustav Pauli: Leibl im Museum seiner Vaterstadt Köln. „Die Güldenkammer." 1912. S. 556.

1913. G. Pauli: Über ein Porträt Leibls. Kunst und Künstler XI. S. 57.

G. J. Wolff: Werke aus dem Leiblkreis. Deutsche Kunst und Dekoration. Februar 1913.

J. Mayr: W. Leibls Bildnisse des Herrn und der Frau Dr. Mayr. Zeitschrift für bildende Kunst. Neue Folge XXIV. S. 113ff.

A. Wingen: Erinnerungen an W. Leibl. Kunst für Alle. Juni 1913.

K. Weinmayer: Ein unbekanntes Jugendwerk Leibls. Kunstchronik. Neue Folge XXIV. S. 538.

E. Waldmann: „Unbekannte" Leibls, sogenannte Leibls, apokryphe. Leibls Kunst und Künstler XI. November und Dezember 1913.

G. J. Wolff: Über Wilhelm Leibl. Kunst für Alle. Oktober 1913. — 29. Jahrg. Heft 1.

NACHTRAG UND BERICHTIGUNG

Während der Drucklegung ergaben sich folgende Zusätze resp. Änderungen:

252. Abb. 222. HERRENBILDNIS
Öl auf Holz
Bezeichnet links unten: W. Leibl
Entstehungszeit: Um 1890
Bes.: *Professor Edinger, Frankfurt a. M.*

*

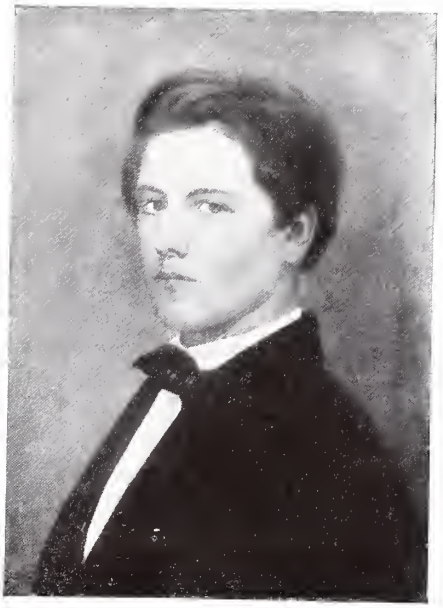
Herr *Kommerzienrat Julius Ganz* besitzt außer dem unter Nr. 201 genannten Gemälde noch ein kleines, aus der Sammlung E. Seeger stammendes Bild, das ich nicht gesehen habe.

*

BERICHTIGUNG

Zu Nr. 92 Bildnis Eysen ist zu bemerken, daß der *Kunstsalon Haberstock, Berlin,* jetzt Besitzer des Bildes ist.

Lehrjahre. 1860–1866



Selbstbildnis im Alter von 16 Jahren 1860
Bes.: Justizrat Dr. Leibl, Nürnberg

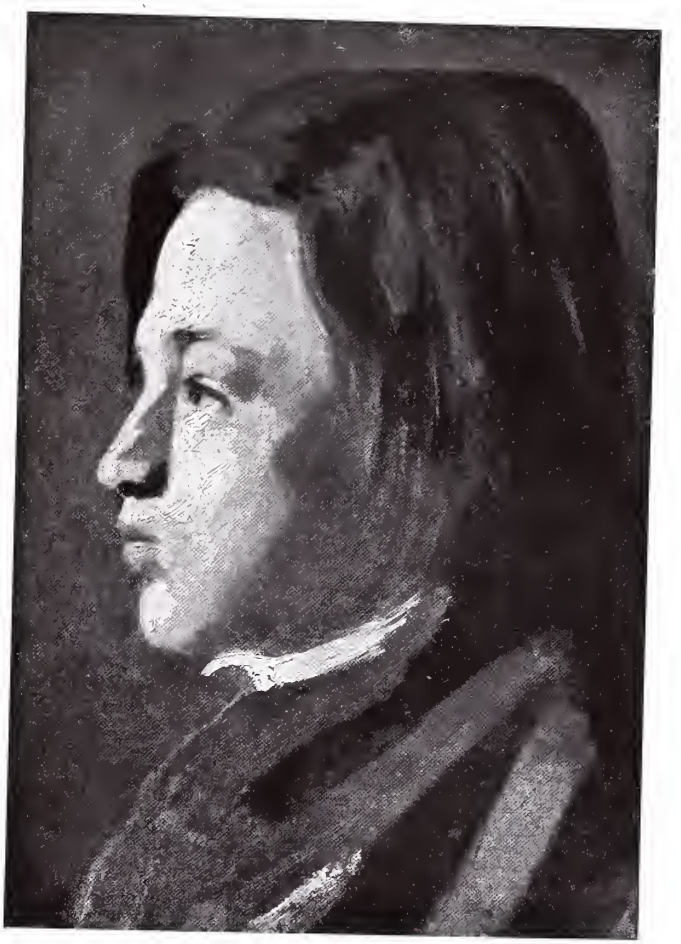
Abb. 1 Kat.-No. 1

Leibls Vater 1860 *Privatbesitz*

Abb. 2 Kat.-No. 2

Leibls Mutter 1860 *Privatbesitz*

Abb. 3 Kat.-No. 3



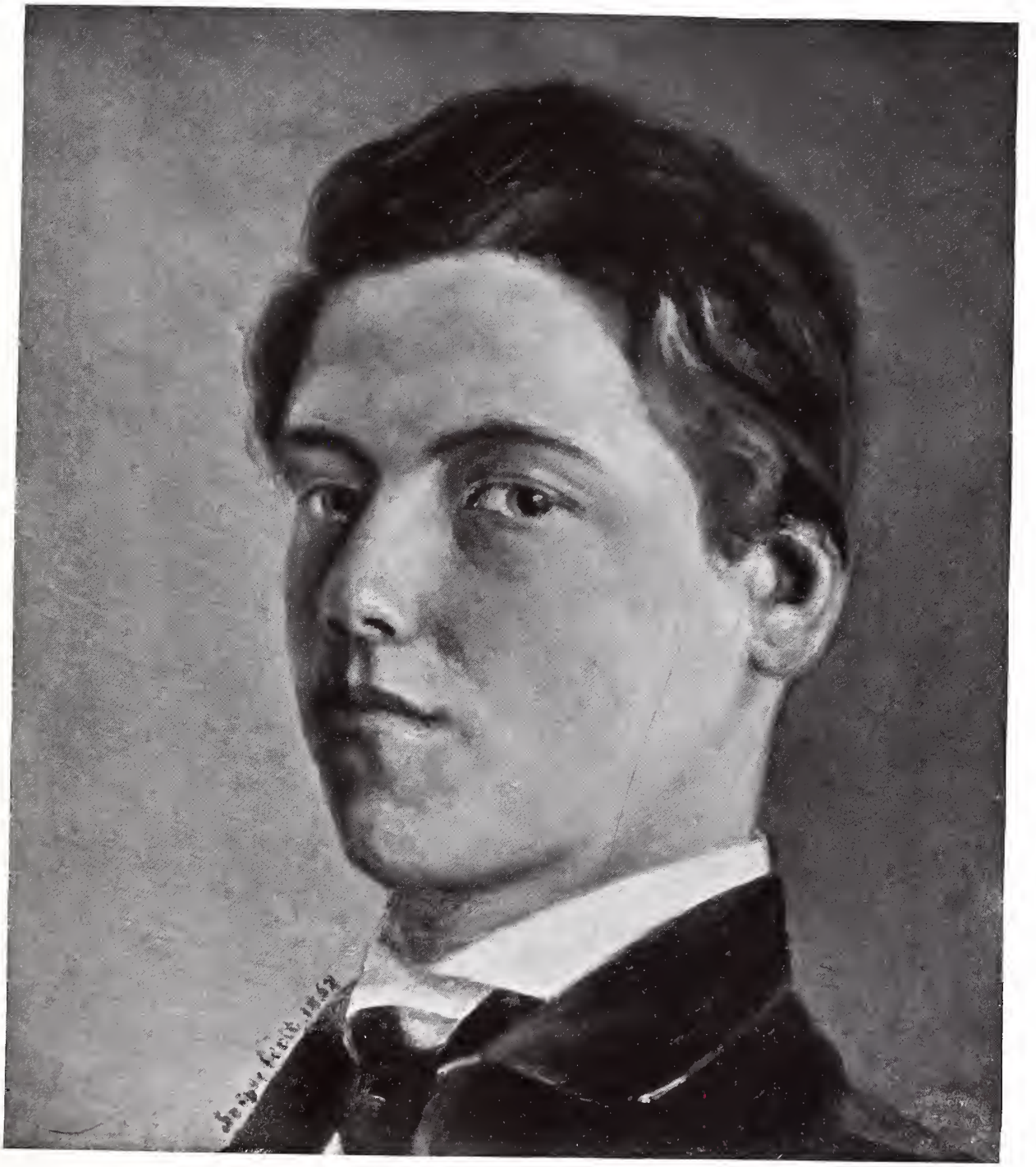
Selbstbildnis im Alter von 16 Jahren 1860
Bes.: Moderne Galerie H. Thannhauser, München

Abb. 4 Kat.-No. 4

Bildnis des Schulkameraden Settegast 1865

Bes.: Frau Med.-Rat Settegast, Bergen auf Rügen

Abb. 5 Kat.-No. 5



Selbstbildnis im Alter von 18 Jahren 1862

Bes.: Kestner-Museum, Hannover

Abb. 6 Kat.-No. 6

Stilleben 1862 *Bes.: Frau Katharina Kirchdorffer geb. Leibl, Würzburg*

Abb. 7 Kat.-No. 12

Stilleben 1862 *Bes.: Frau Katharina Kirchdorffer geb. Leibl, Würzburg*

Abb. 8 Kat.-No. 13

Architekt Rob. Franz 1862 — *Posen, Museum*

Abb. 9 Kat.-No. 14

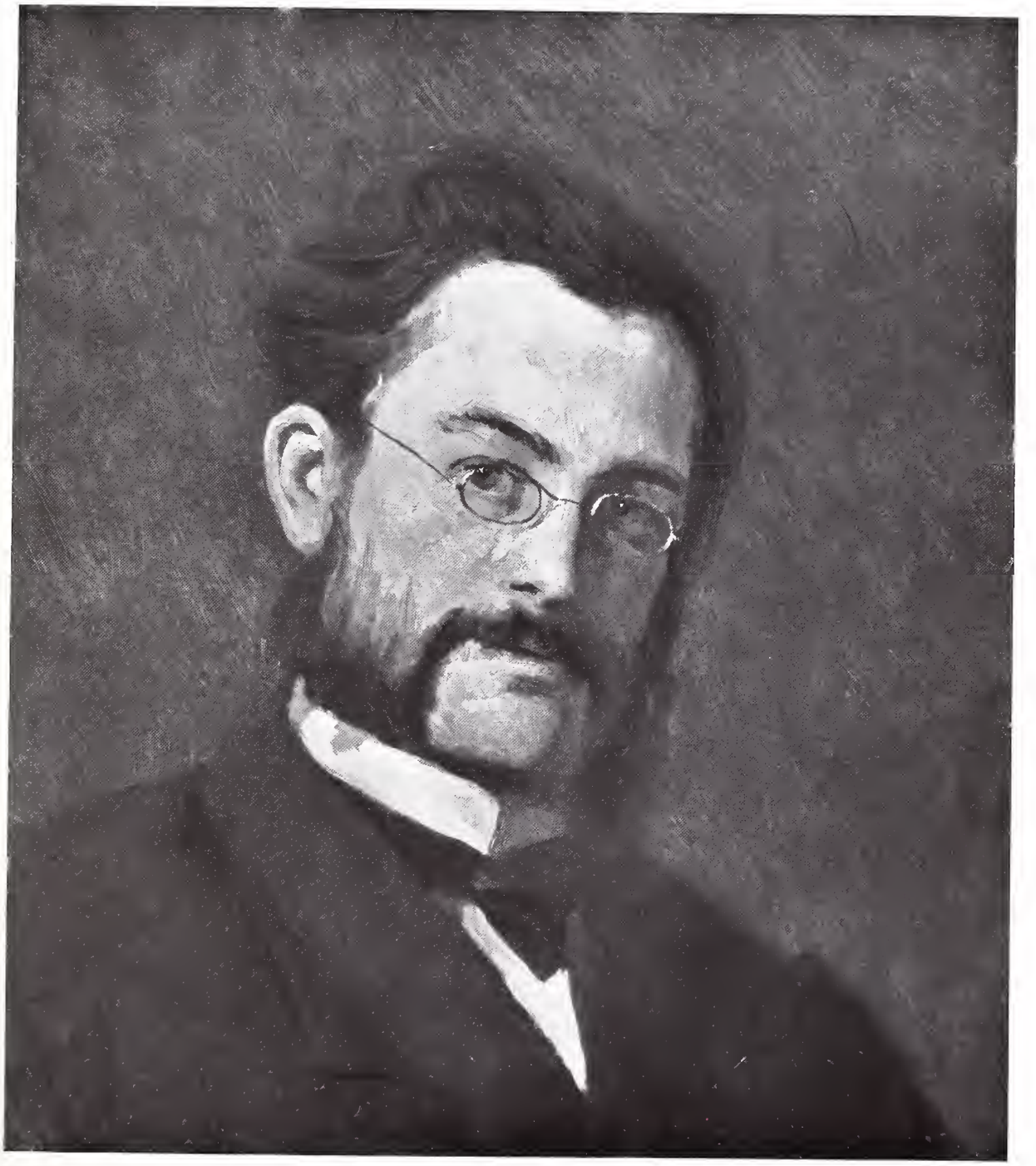
Knabenbildnis 1862 *Bes.: Kunsthandlung Galerie Caspari, München*

Abb. 10 Kat.-No. 15

Leibls Bruder Jean 1862

Bes.: Kunsthandlung K. Haberstock, Berlin

Abb. 11 Kat.-No. 16



Bildnis des Cölner Gymnasialprofessors Klein 1865 — *Bes.: Dir. Schall, Baden-Baden*

Abb. 12 Kat.-No. 17

Aktstudie ca. 1865 *Bes.: Landesökonomierat Wolff-Ebenrod, Schloß Ebenrod, Unterfranken*

Abb. 13 Kat.-No. 18

Athenakopf aus Gips ca. 1864 *Bes.: A. Splitgerber, München*

Abb. 14 Kat.-No. 20

Studie eines sitzenden Bauern ca. 1865

Bes.: Frau Dr. Moegling, Stuttgart

Abb. 15 Kat.-No. 23

Bauernmädchen ca. 1864/65

Bes.: Frau Katharina Kirchdorffer geb. Leibl, Würzburg

Abb. 16 Kat.-No. 24

Bauernjunge mit Kappe ca. 1864/65

Bes.: Frau Katharina Kirchdorffer geb. Leibl, Würzburg

Abb. 17 Kat.-No. 25

Bauernjunge auf einem Stuhl ca. 1864/65

Bes.: Frau Katharina Kirchdorffer geb. Leibl, Würzburg

Abb. 18 Kat.-No. 26

Kopie nach Simon de Vos ca. 1865 — *Wallraf-Richartz-Museum, Cöln*

Abb. 19 Kat.-No. 27

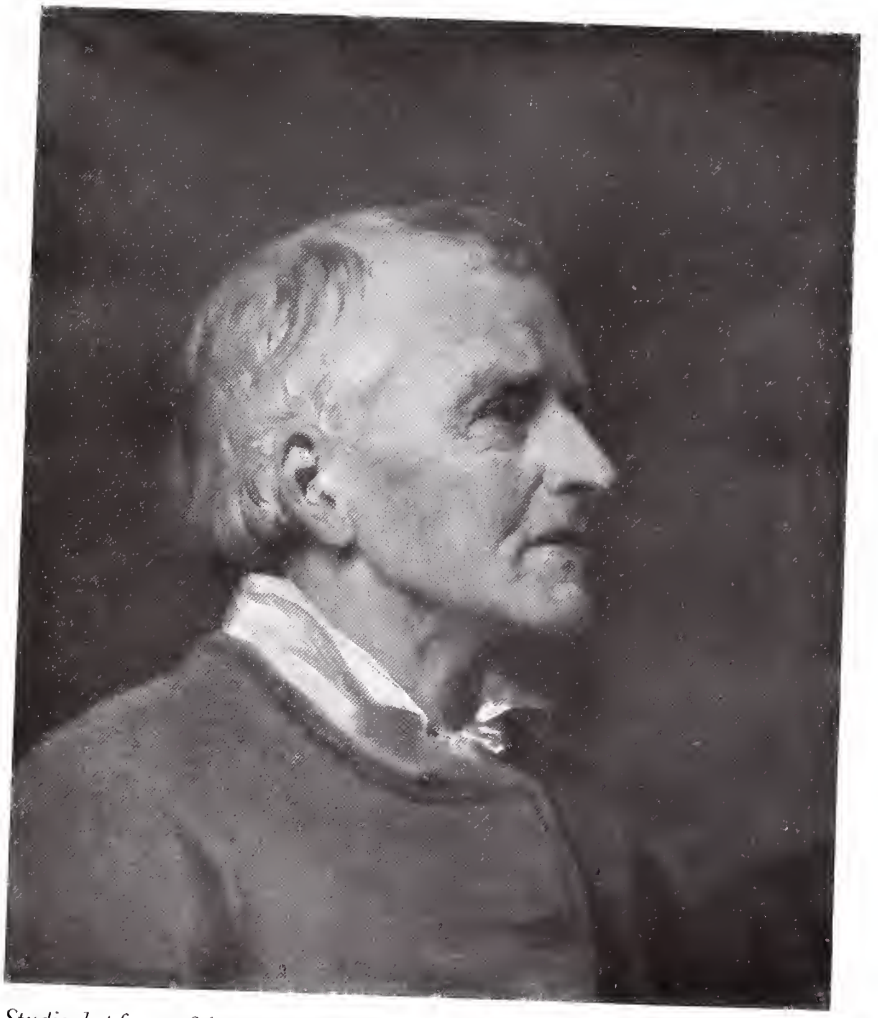
Studienkopf 1865 *Bes.: Städtisches Museum, Elberfeld*

Abb. 20 Kat.-No. 28

Mädchen mit Apfel ca. 1865

Bes.: Wallraf-Richartz-Museum, Cöln

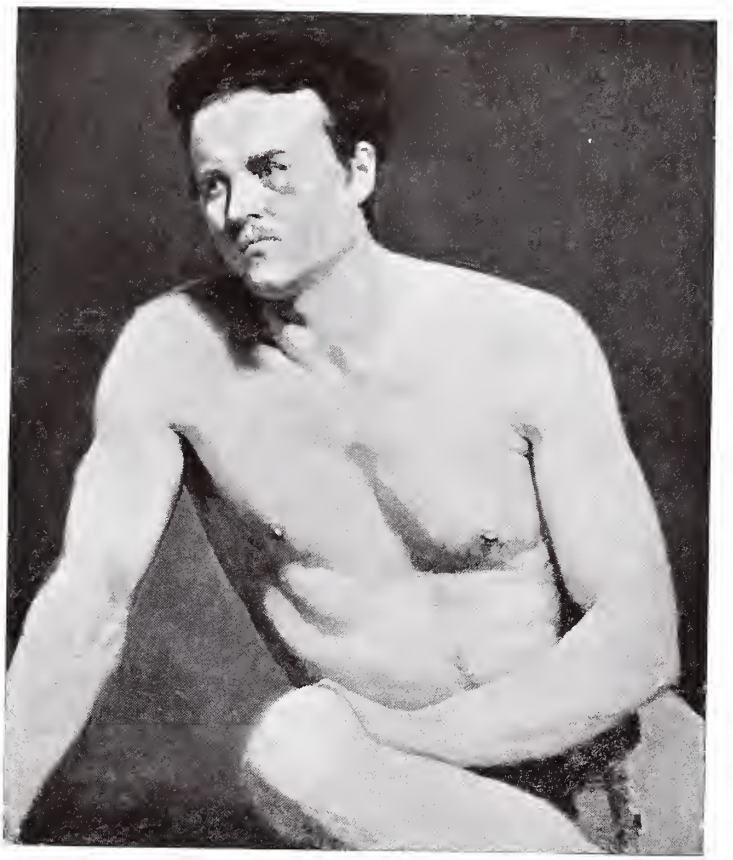
Abb. 21 Kat.-No. 29



Studienkopf ca. 1865

Kaiser Wilhelm-Museum, Crefeld

Abb. 22 Kat.-No. 30



Männlicher Akt ca. 1864/65 *Bes.: Kunstmaler Haniel, Düsseldorf*

Abb. 23 Kat.-No. 31

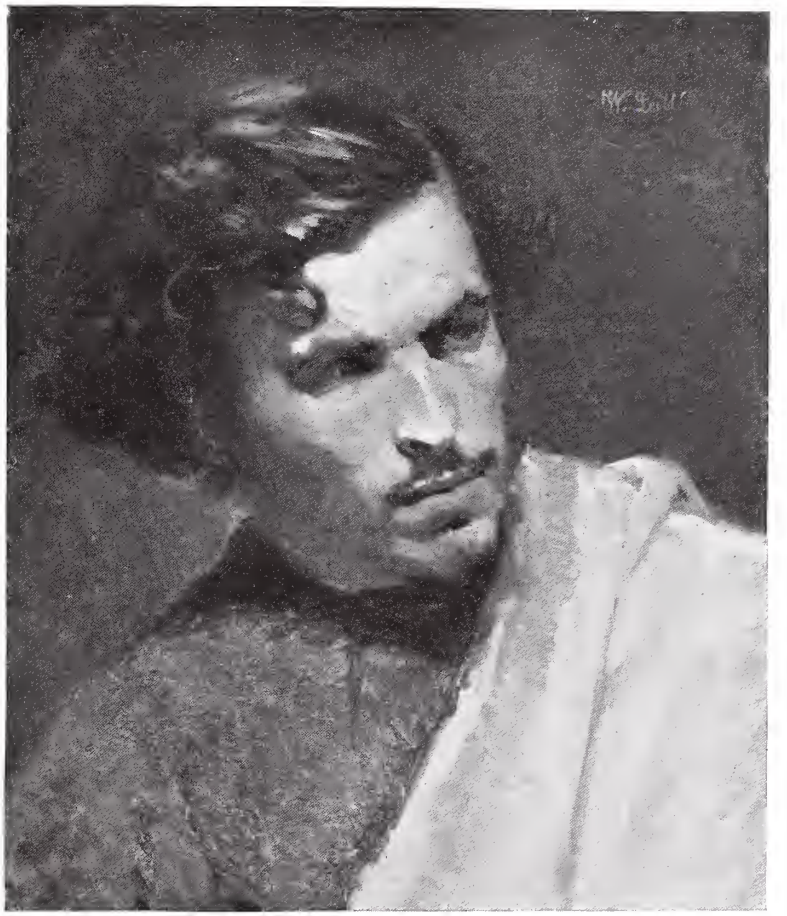
Weiblicher Halbakt 1864 *Bes.: Kunsthandlung G. Caspari, München*

Abb. 24 Kat.-No. 32

Studienkopf 1865

Bes.: Consul O. Smreker, Mannheim

Abb. 25 Kat.-No. 33



Bildnis des Malers Gysis 1865 *Bes.: Kaiser Friedrich-Museum, Magdeburg*

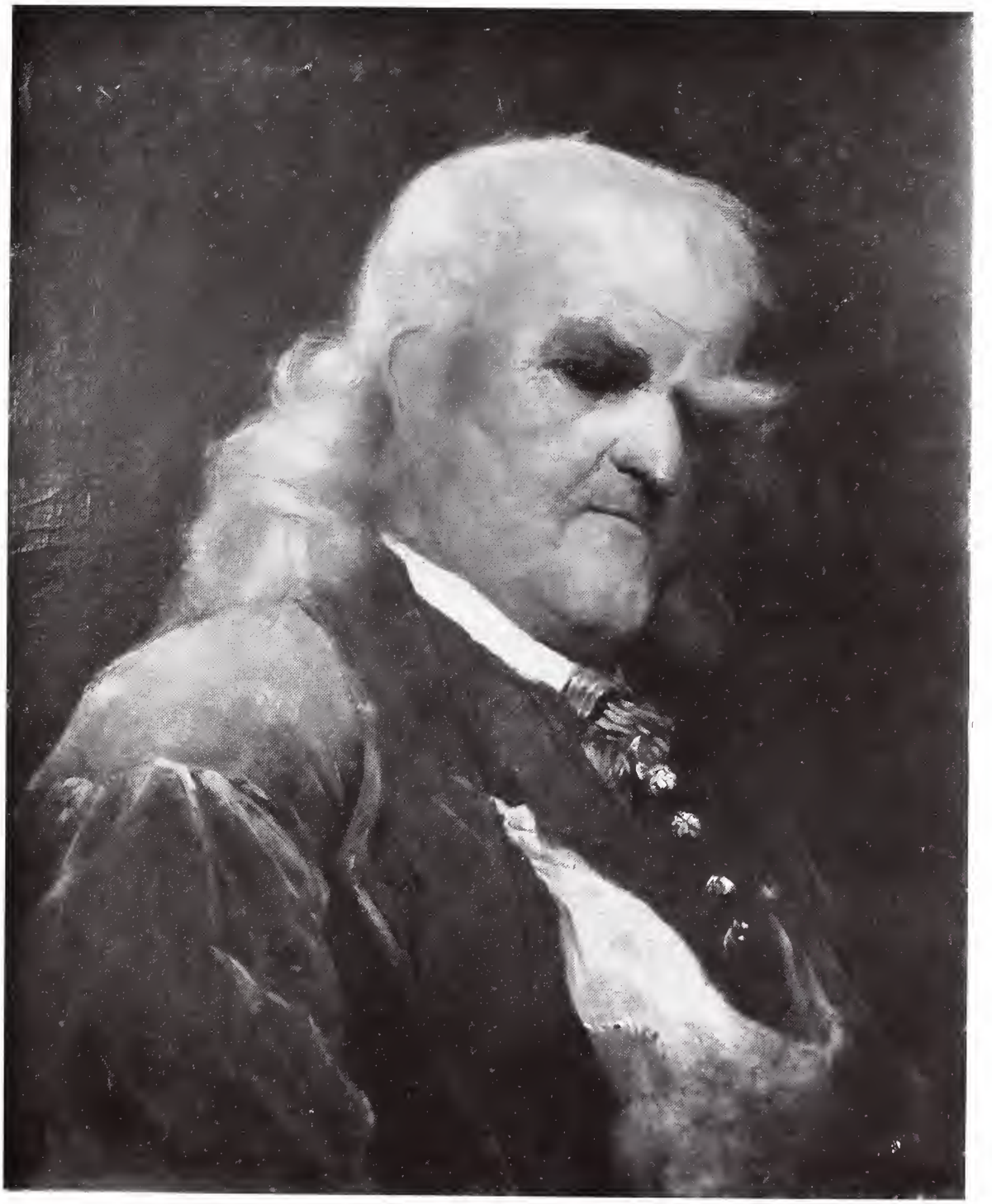
Abb. 26 Kat.-No. 34

Studienkopf einer alten Frau 1865 *Bes.: Kaiser Friedrich-Museum, Magdeburg*

Abb. 27 Kat.-No. 35

Bildnis des Clemens v. Sicherer ca. 1865 *Bes.: Galerie Thannhauser, München*

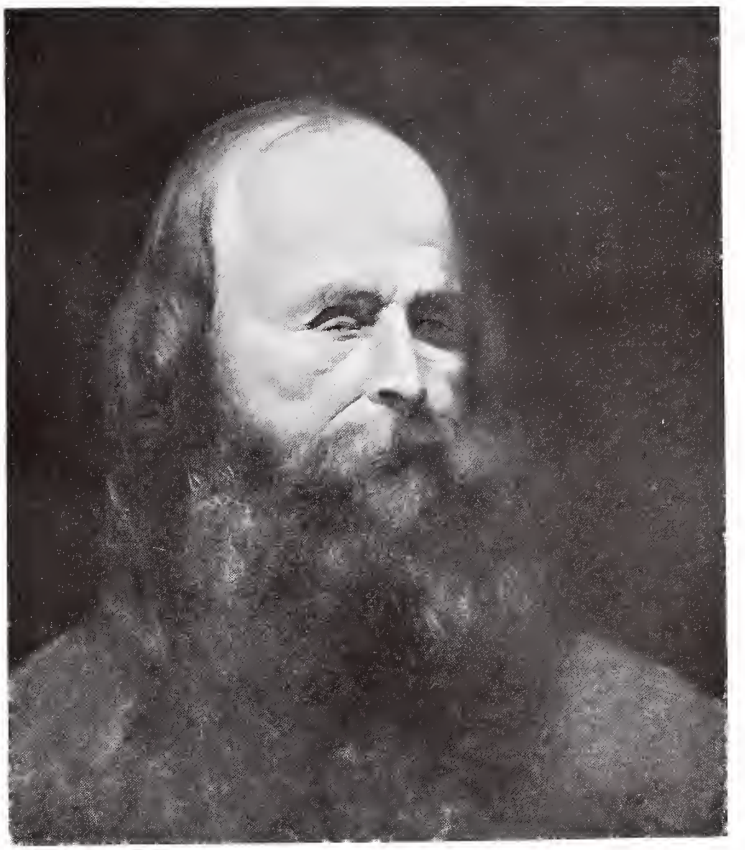
Abb. 28 Kat.-No. 38



Blinder Bauer ca. 1865

Bes.: Schlesisches Museum der bildenden Künste zu Breslau

Abb. 29 Kat.-No. 39



Der blinde Bettler 1865

Bes.: Wolff-Ebenrod, Schloß Ebenrod, Unterfranken

Abb. 30 Kat.-No. 41

Bildnis des Malers A. Splitgerber 1865/66 — *Bes.: Kommerzienrat G. Henneberg, Zürich*

Abb. 31 Kat.-No. 42

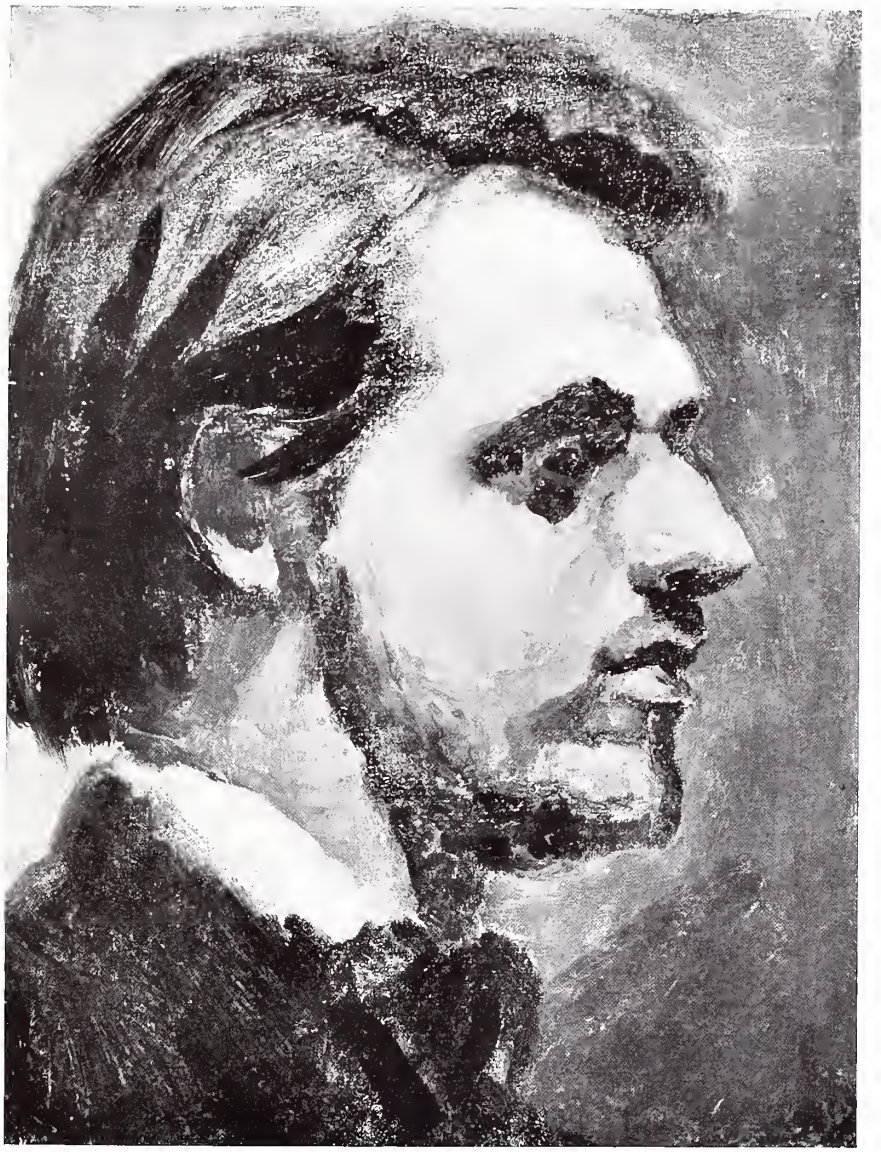
Bildnis des Malers Weiß ca. 1864/65

Bes.: G. Bock, Berlin

Abb. 32 Kat.-No. 43

Bildnis des Fräulein Miezi Barth ca. 1865/66 *Bes.: Fritz von Bayer, Berlin*

Abb. 33 Kat.-No. 44



Bildnis des Malers Faustner 1865 *Bes.: Geheimrat Woog, Grunewald-Berlin*

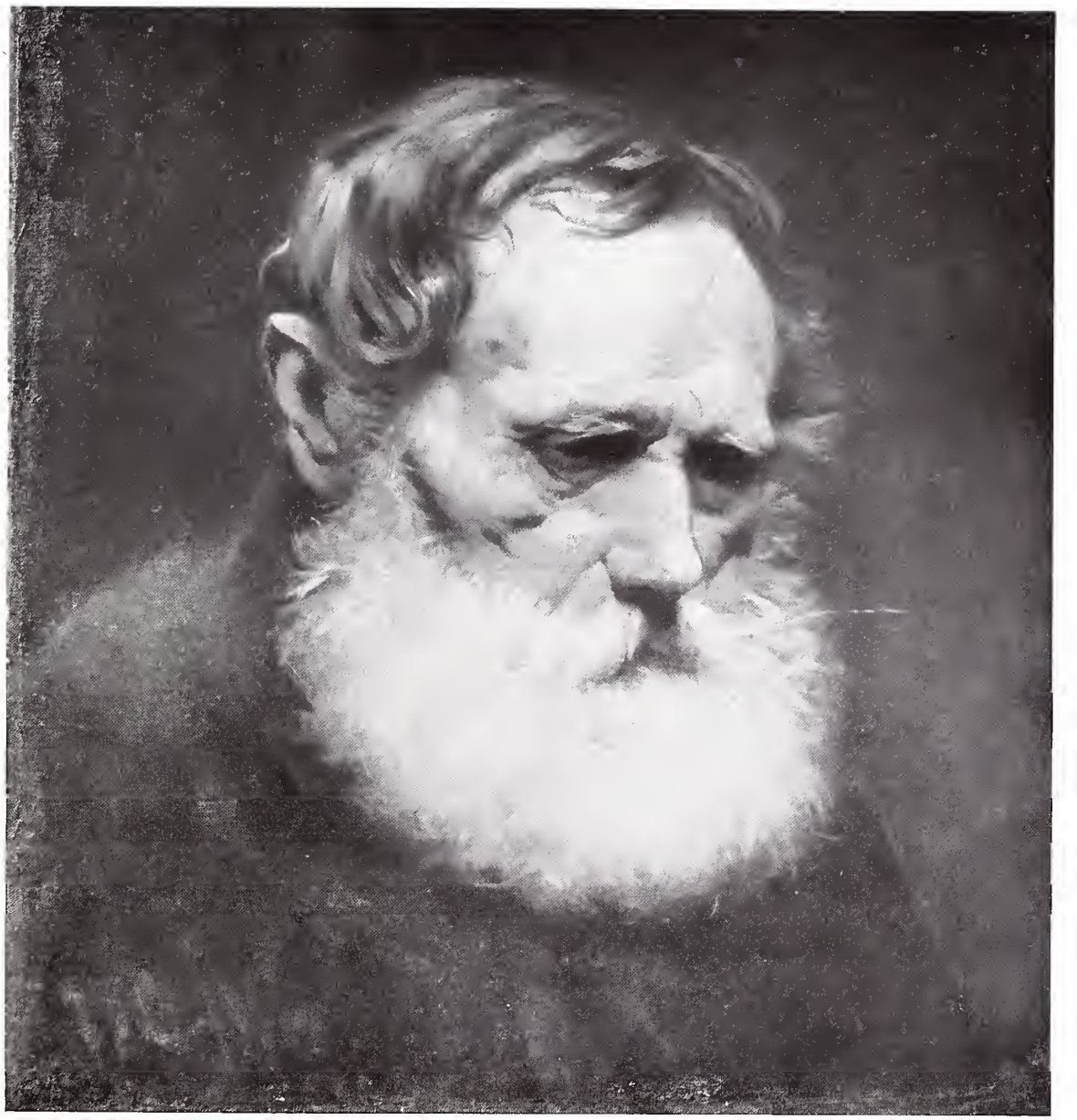
Abb. 34 Kat.-No. 45

Bildnis des Malers Alois Benedikter ca. 1865 — *Bes.: Kunsthandlung Paul Cassirer, Berlin*

Abb. 35 Kat.-No. 46

Bildnis eines jungen Mannes ca. 1865 — *Bes.: Kommerzienrat Sturm, Grunewald-Berlin*

Abb. 36 Kat.-No. 48



Weißbärtiger Alter 1866 — *Bes.: Wallraf-Richartz-Museum, Cöln*

Abb. 37 Kat.-No. 49

Studie (Blick aus dem Atelier) 1866 *Bes.: Strupps Erben, Meiningen*

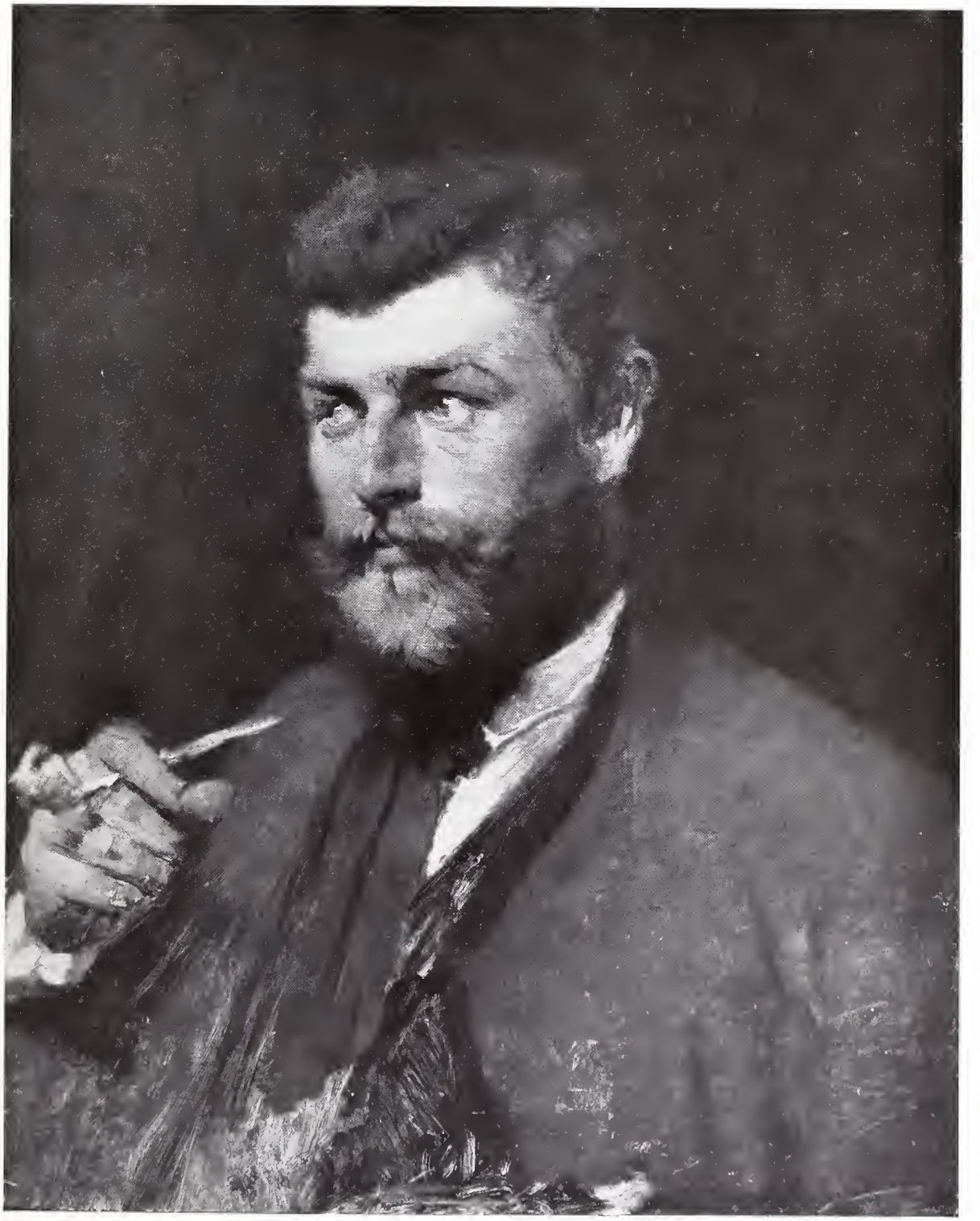
Abb. 38 Kat.-No. 50

Dächer 1866

Bes.: Dr. J. Guthmann, Neu-Cladow

Abb. 38a Kat.-No. 50a

Reife Akademie-Zeit. 1866–1869



Bildnis des Schreinermeisters Neumeyer 1866

Bes.: Sammlung G. Henneberg, Zürich

Abb. 39 Kat.-No. 51

Bildnis des Bildhauers Tobias Weiß 1866

Bes : Galerie Liechtenstein, Wien

Abb. 40 Kat.-No. 52

Bildnis des Bankiers Schönlin 1866

Bes.: Konsul O. Smreker, Mannheim

Abb. 41 Kat.-No. 53

Bildnis von Leibls Vater 1866 — *Bes.: Walraff-Richartz Museum, Cöln*

Abb. 42 Kat.-No. 54

Bildnis des Herrn Dreesen 1867 *Bes.: Frau Katharina Kirchdorffer geb. Leibl, Würzburg*

Abb. 43 Kat.-No. 55

Der Schauspieler 1867

Bes.: Hugo Reisinger, New-York

Abb. 44 Kat.-No. 57

Johann Sperl als Sancho 1867 — *Bes.: Wallraf-Richartz Museum, Cöln*

Abb. 45 Kat.-No. 58

Stilleben 1867

Bes.: Prof. Max Liebermann, Berlin

Abb. 46 Kat.-No. 59

Bildnis des Architekten Wingen 1867 — *Bes.: Geh. Rat Koppel, Berlin*

Abb. 47 Kat.-No. 60

Bildnis des Malers Hirth du Frènes 1867 *Bes.: Frau Dir. A. Ullmann, Frankfurt a. M.*

Abb. 48 Kat.-No. 61

Bildnis von Leibls Schwester Katharina 1867
Bes.: Kaiser Friedrich-Museum, Magdeburg

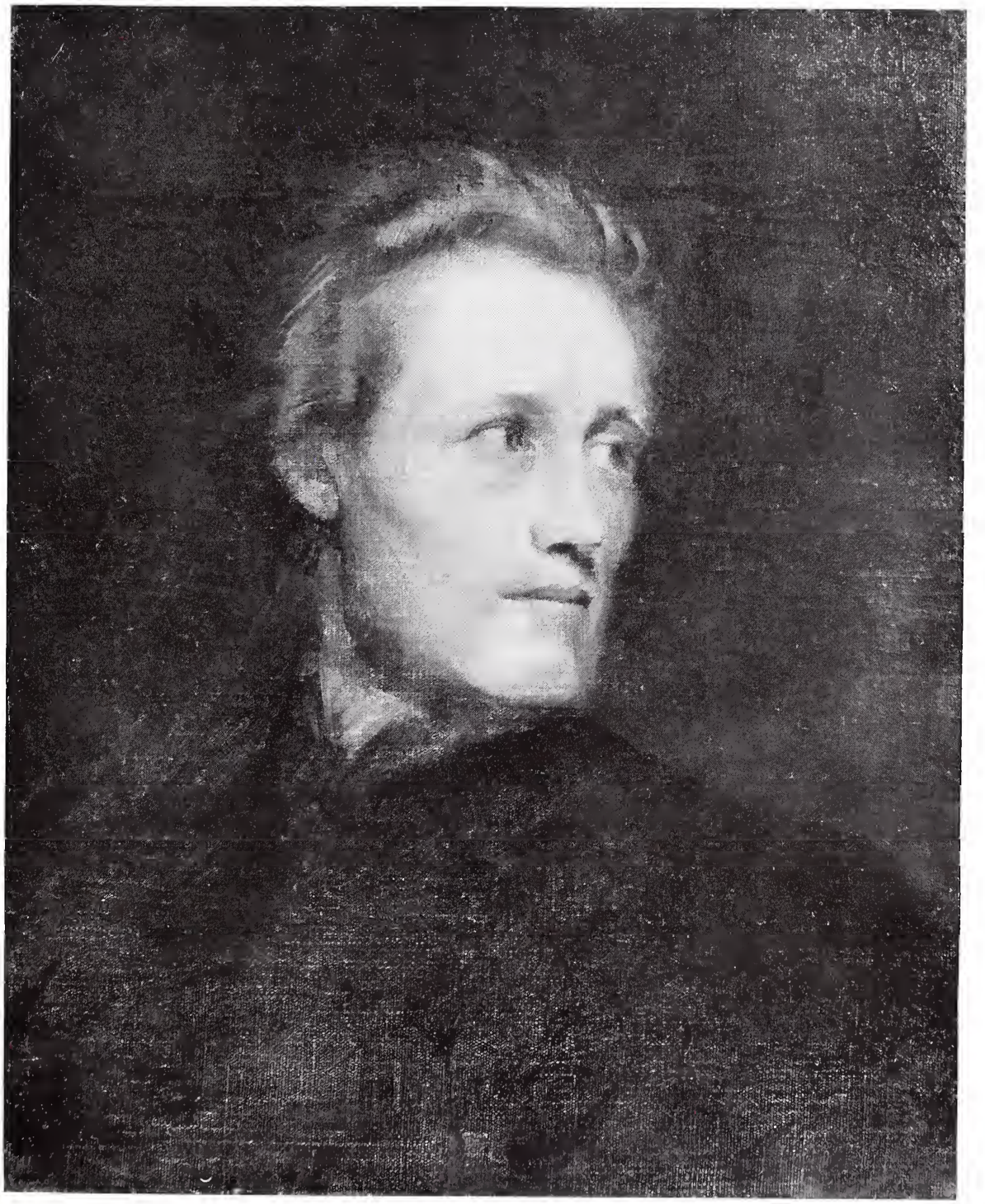
Abb. 49 Kat.-No. 62

Bildnis des Malers Johann Sperl 1867 — *Bes.: Museum der bildenden Künste, Budapest*

Abb. 50 Kat.-No. 63

Bildnis der Frau Gentz ca. 1867 — *Bes.: Rathaus München*

Abb. 51 Kat.-No. 64



Jünglingskopf ca. 1867

Bes.: Konsul Carl Theodor Melchers, Bremen

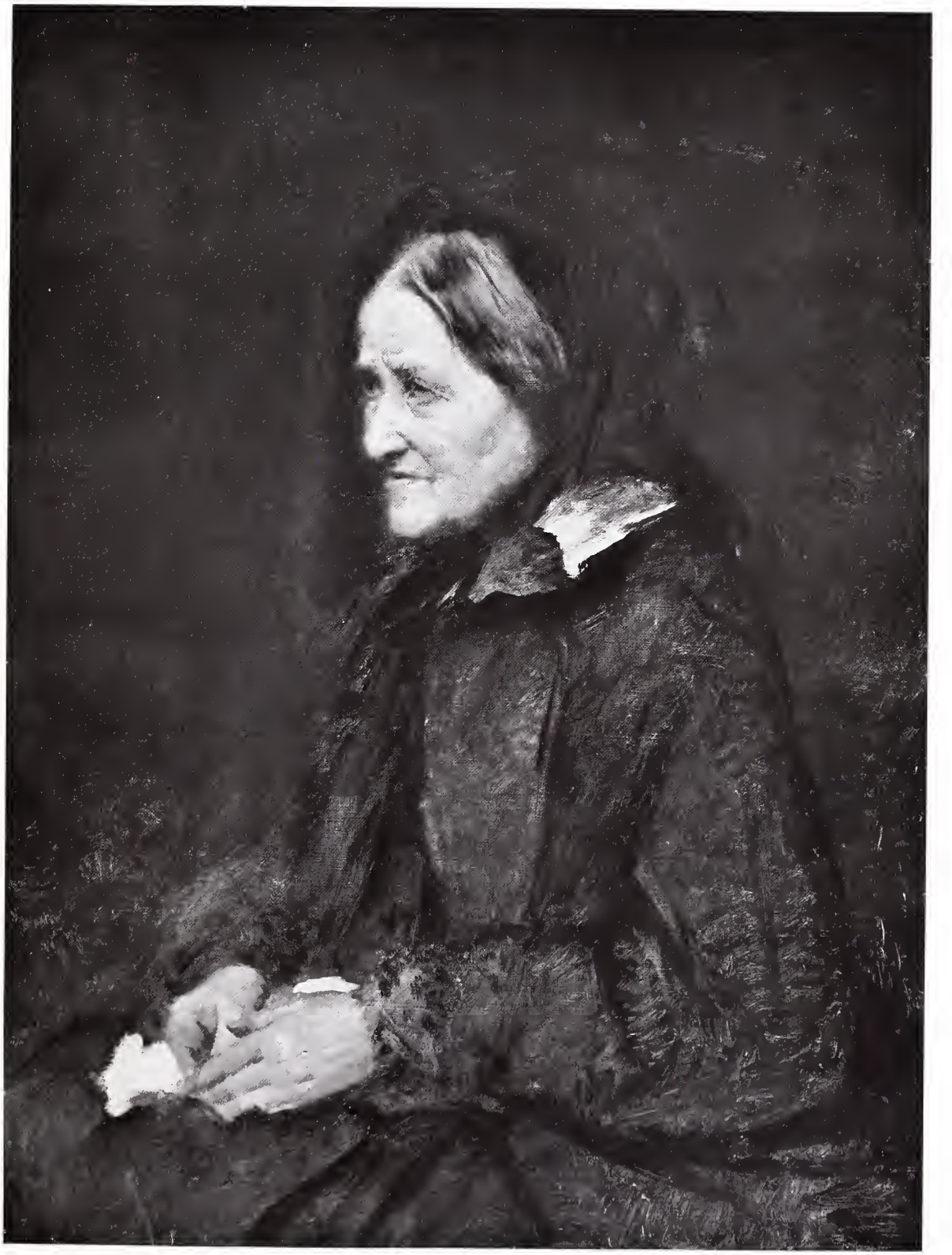
Abb. 52 Kat.-No. 65

Bildnis des Juristen Thomae 1867 — *Bes.: Wallraf-Richartz-Museum, Cöln*

Abb. 53 Kat.-No. 66

Bildnis des Malers Engl (?) ca. 1867 — *Bes.: Wallraf-Richartz-Museum, Cöln*

Abb. 54 Kat.-No. 67



Bildnis von Leibls Tante Helene 1867

Bes.: Kunsthalle, Hamburg

Abb. 55 Kat.-No. 68

Studie zu dem Gemälde „Kritiker“ 1868

Bes.: Moderne Galerie, Wien

Abb. 56 Kat.-No. 69

Die Kritiker 1868/69

Bes.: Frau A. Joest, Coln

Abb. 57 Kat.-No. 70

Totenkopf 1868 *Bes.: Galerie, Karlsruhe*

Abb. 58 Kat.-No. 71

Totenkopfschmetterling 1868 *Bes.: Galerie, Karlsruhe*

Abb. 59 Kat.-No. 72

Totenkopf 1868

Bes.: Prof. W. Trübner, Karlsruhe

Abb. 60 Kat.-No. 73

Bildnis des Geheimen Kommerzienrates G. Michels 1868

Bes.: Frau Geh. Rat Michels, Cöln

Abb. 61 Kat.-No. 74

Bildnis H. J. Hartzheim ca. 1868 — *Bes.: Wallraf-Richartz-Museum, Cöln*

Abb. 62 Kat.-No. 75

Mädchenkopf (Sophie Graf) ca. 1868 *Bes.: Wallraf-Richartz-Museum, Cöln*

Abb. 63 Kat.-No. 76

Kopf eines Blinden ca. 1868

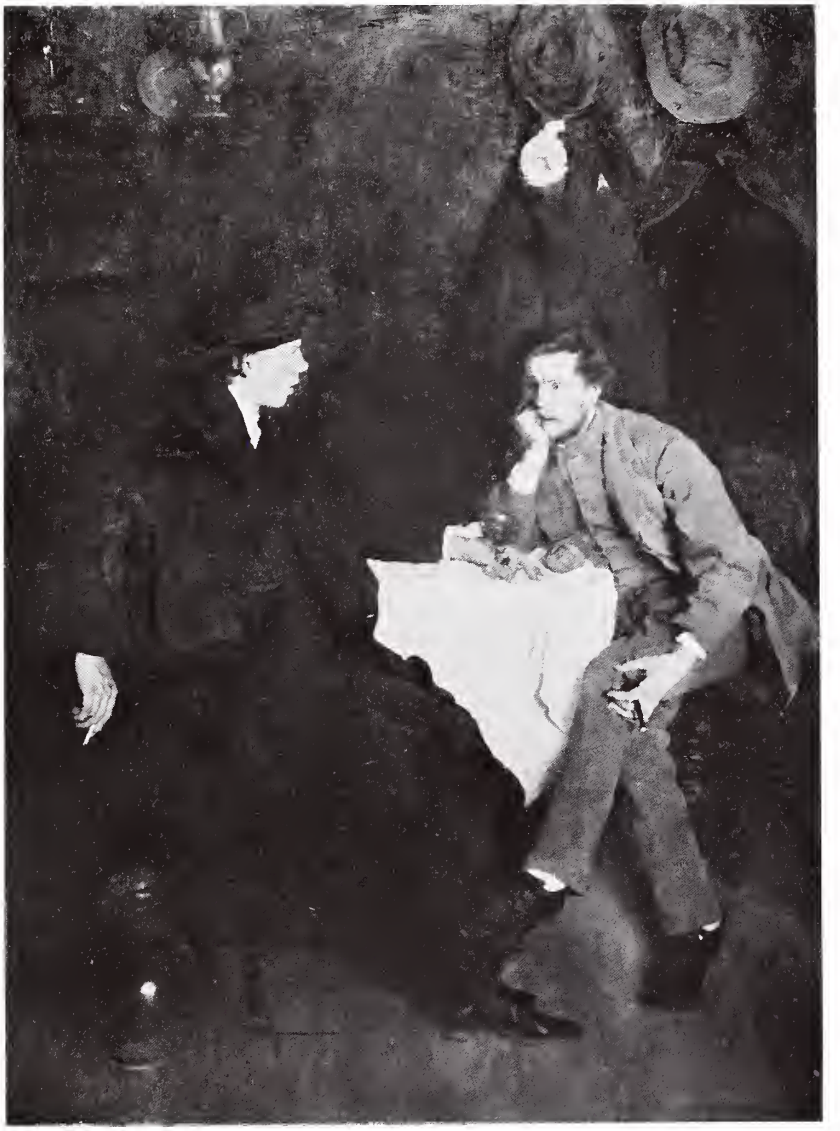
Bes.: J. C. Ertel, Hamburg

Abb. 64 Kat.-No. 77

Bildnis von Frau Gedon 1868/1869

Bes.: Neue Pinakothek, München

Abb. 65 Kat.-No. 81



Im Atelier 1869

Bes.: Museum, Reichenberg

Abb. 66 Kat.-No. 82

Bildnis des Malers Paul von Szinyei-Merse 1869 — *Bes.: Museum der bildenden Künste, Budapest*

Abb. 67 Kat.-No. 83

Junge mit Halskrause ca. 1869

Bes.: Bürgermeister Predöhl, Hamburg

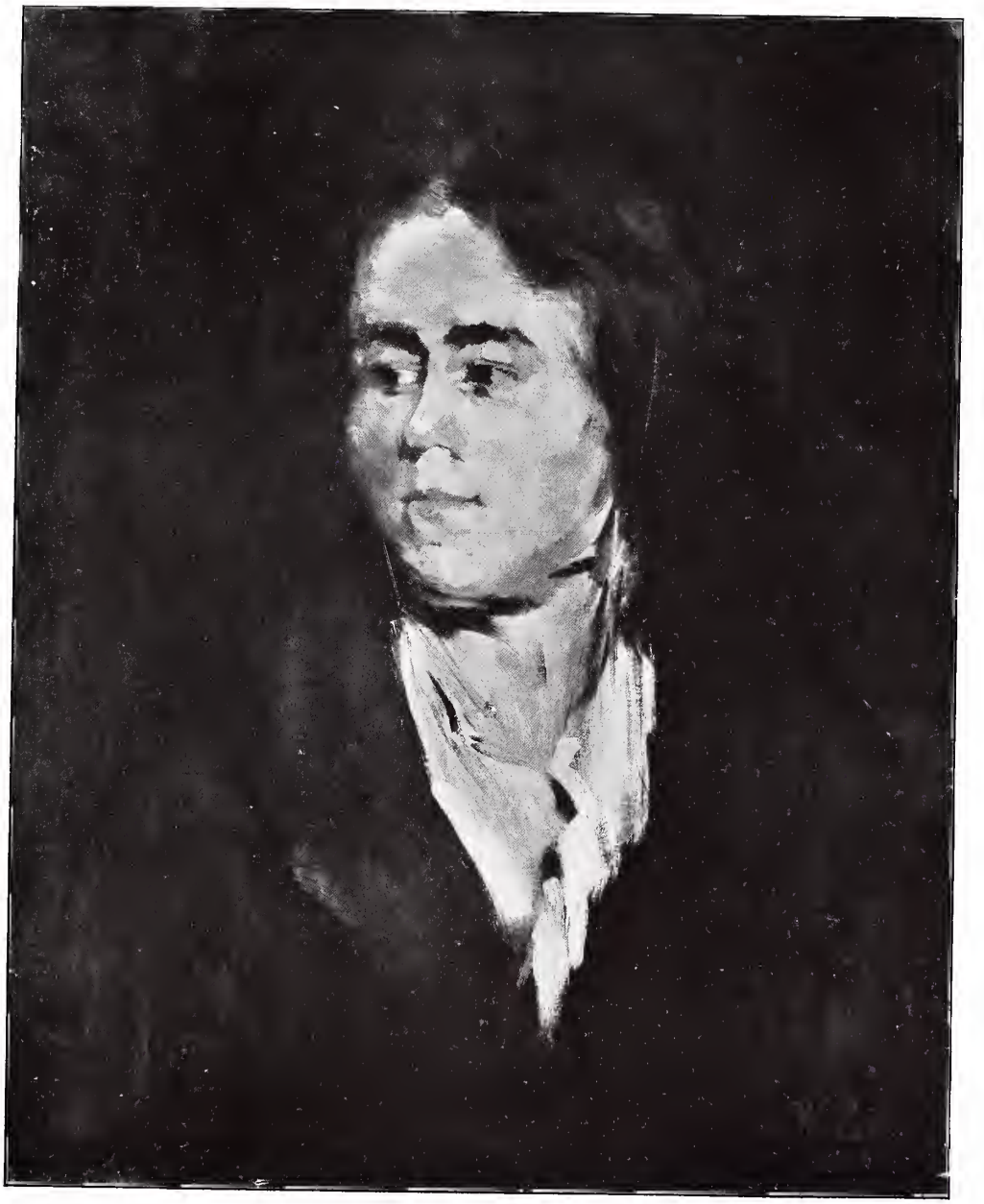
Abb. 68 Kat.-No. 84

Rothaariger Junge 1869

Bes.: Professor Wilhelm Trübner, Karlsruhe

Abb. 69 Kat.-No. 85

Paris. 1869/70



„Revolutionsheld“ 1869 *Bes.: Wallraf-Richartz-Museum, Cöln*

Abb. 70 Kat.-No. 86

Savoyardenknabe 1869

Bes.: v. d. Paltz, St. Petersburg

Abb. 71 Kat.-No. 88

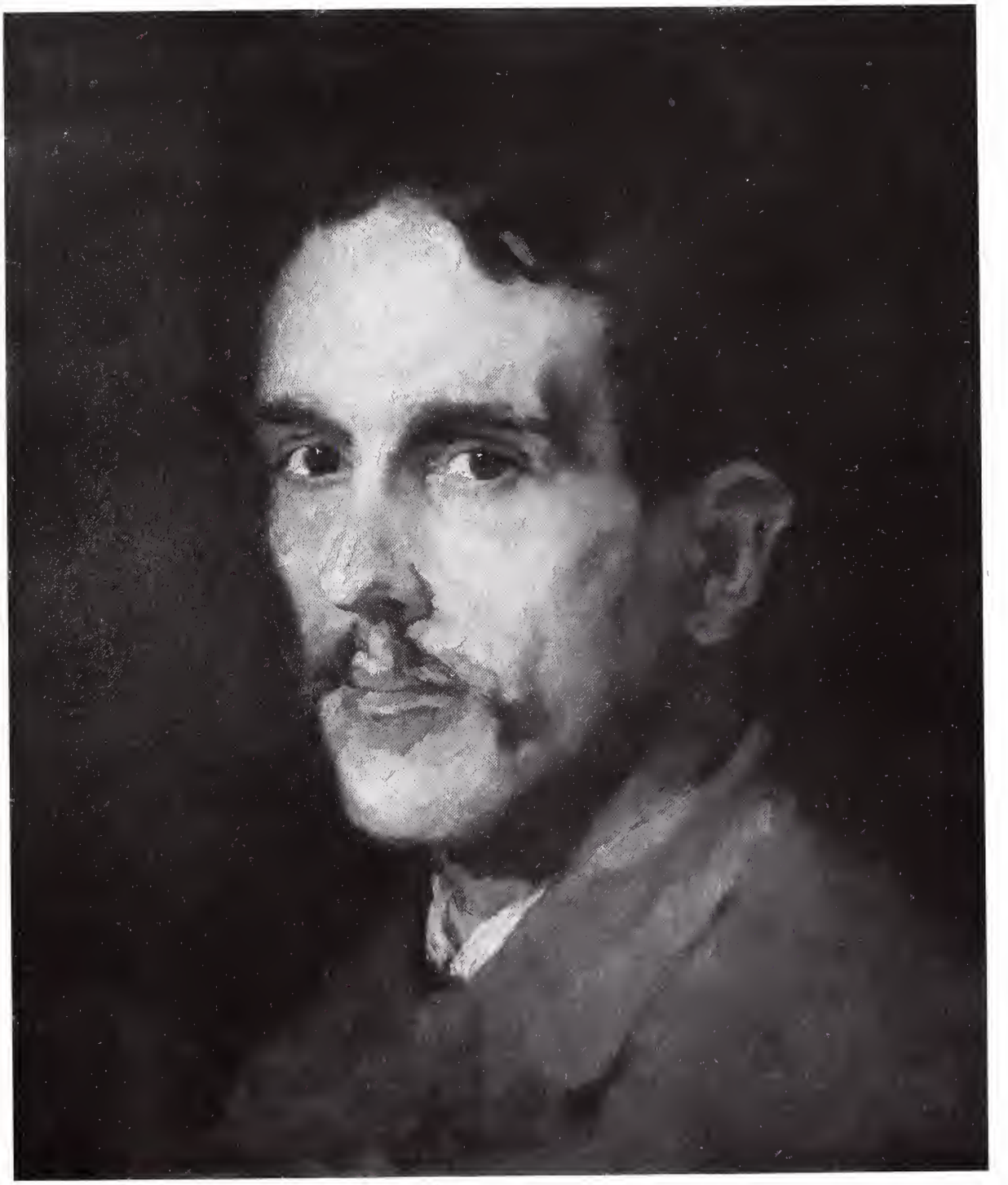
Studienkopf zu Cocotte 1870 *Bes.: R. Cleß, Stuttgart*

Abb. 72 Kat.-No. 89

„Cocotte“ 1870

Bes.: Wallraf-Richartz-Museum, Cöln

Abb. 73 Kat.-No. 90



Bildnis des Malers Louis Eysen 1870(?)

Privatbesitz

Abb. 74 Kat.-No. 92

Bildnis des Malers Paulsen 1870 — *Bes.: Nationalgalerie, Berlin*

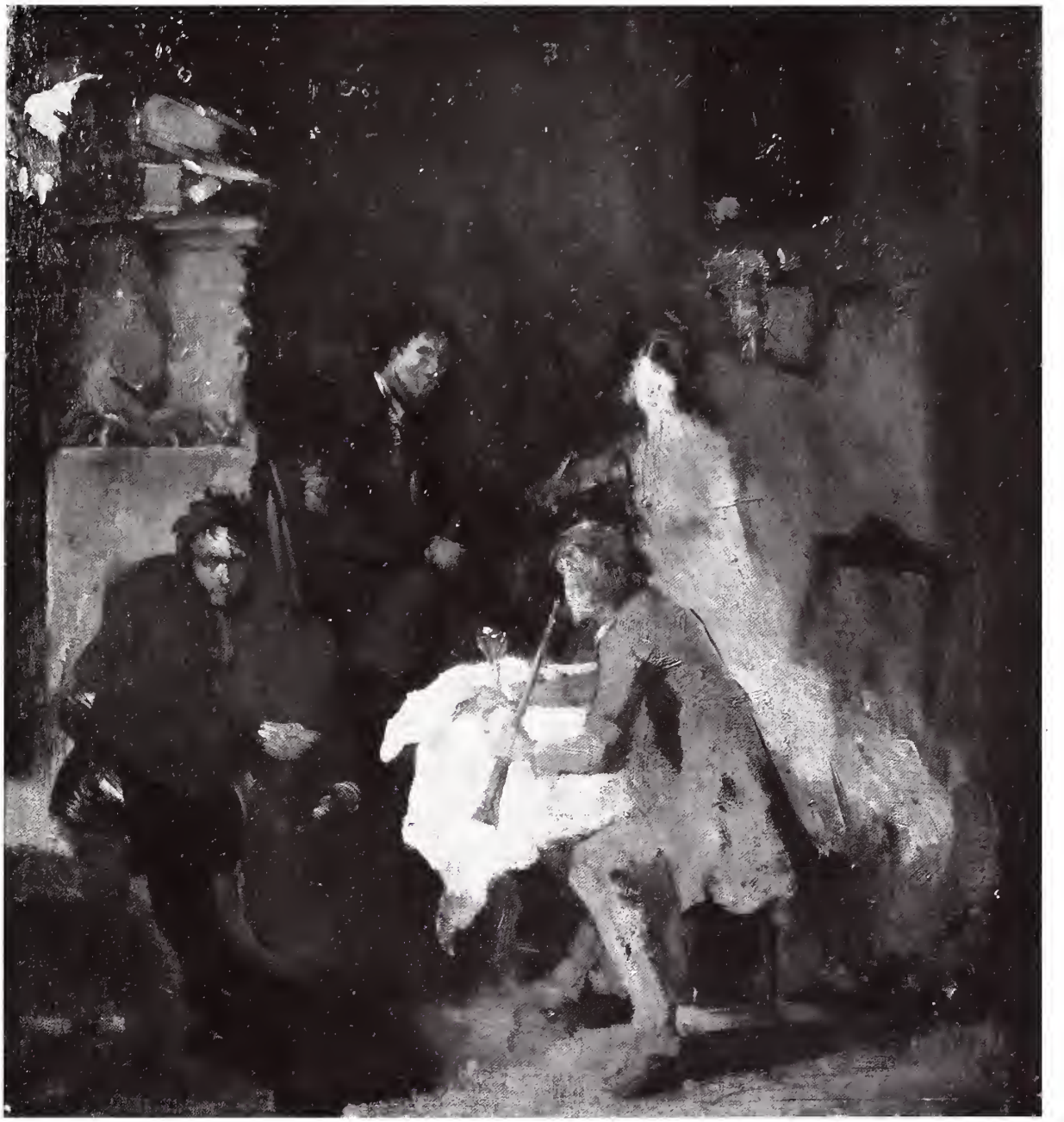
Abb. 75 Kat.-No. 94

Alte Pariserin 1870

Bes.: Wallraf-Richartz-Museum, Cöln

Abb. 76 Kat.-No. 95

München. 1870–1873



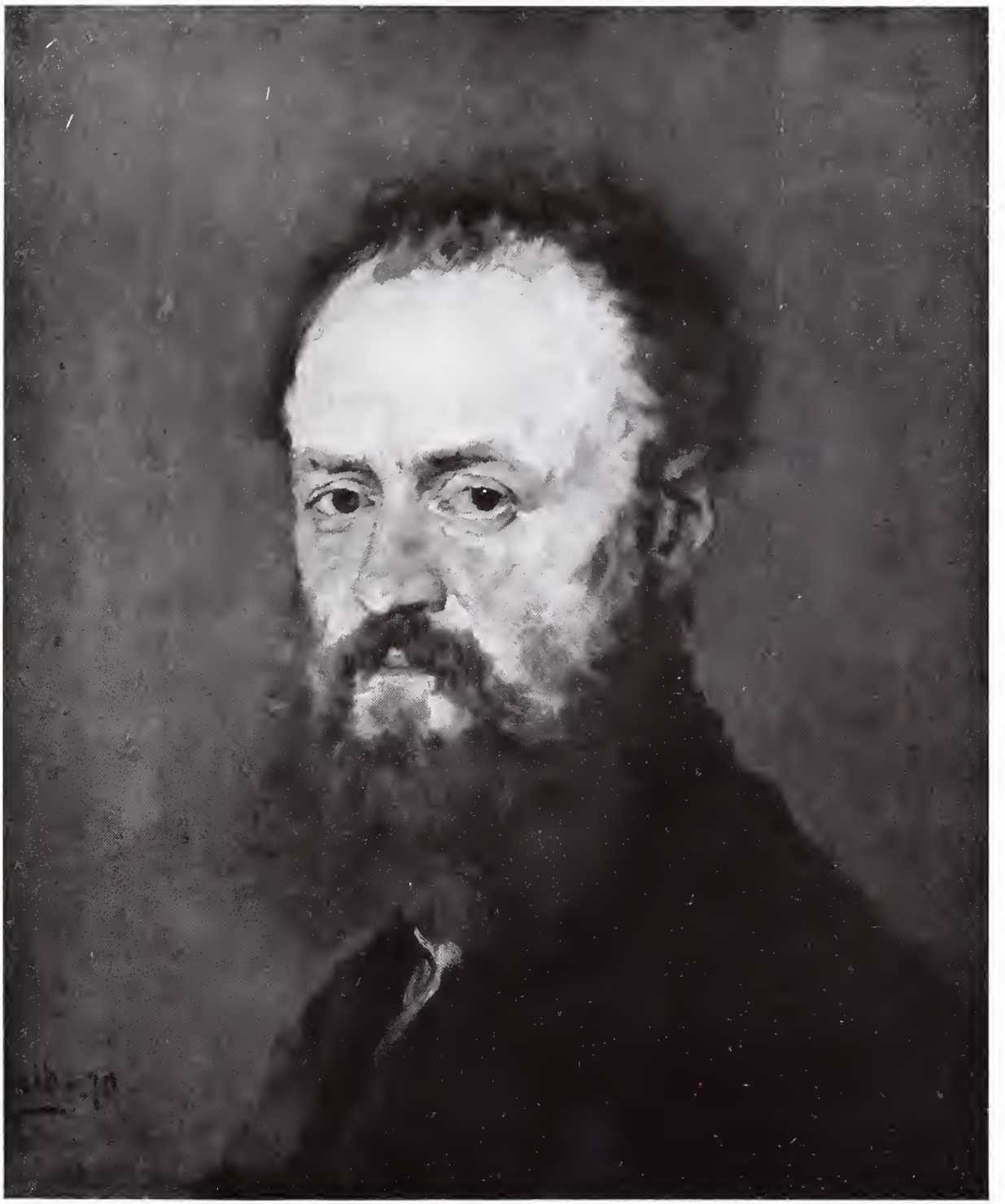
Konzertstudie 1870

Bes.: Wallraf-Richartz-Museum, Cöln

Abb. 77 Kat.-No. 96

Studie zur Tischgesellschaft 1870 — *Bes.: Wallraf-Richartz-Museum, Cöln*

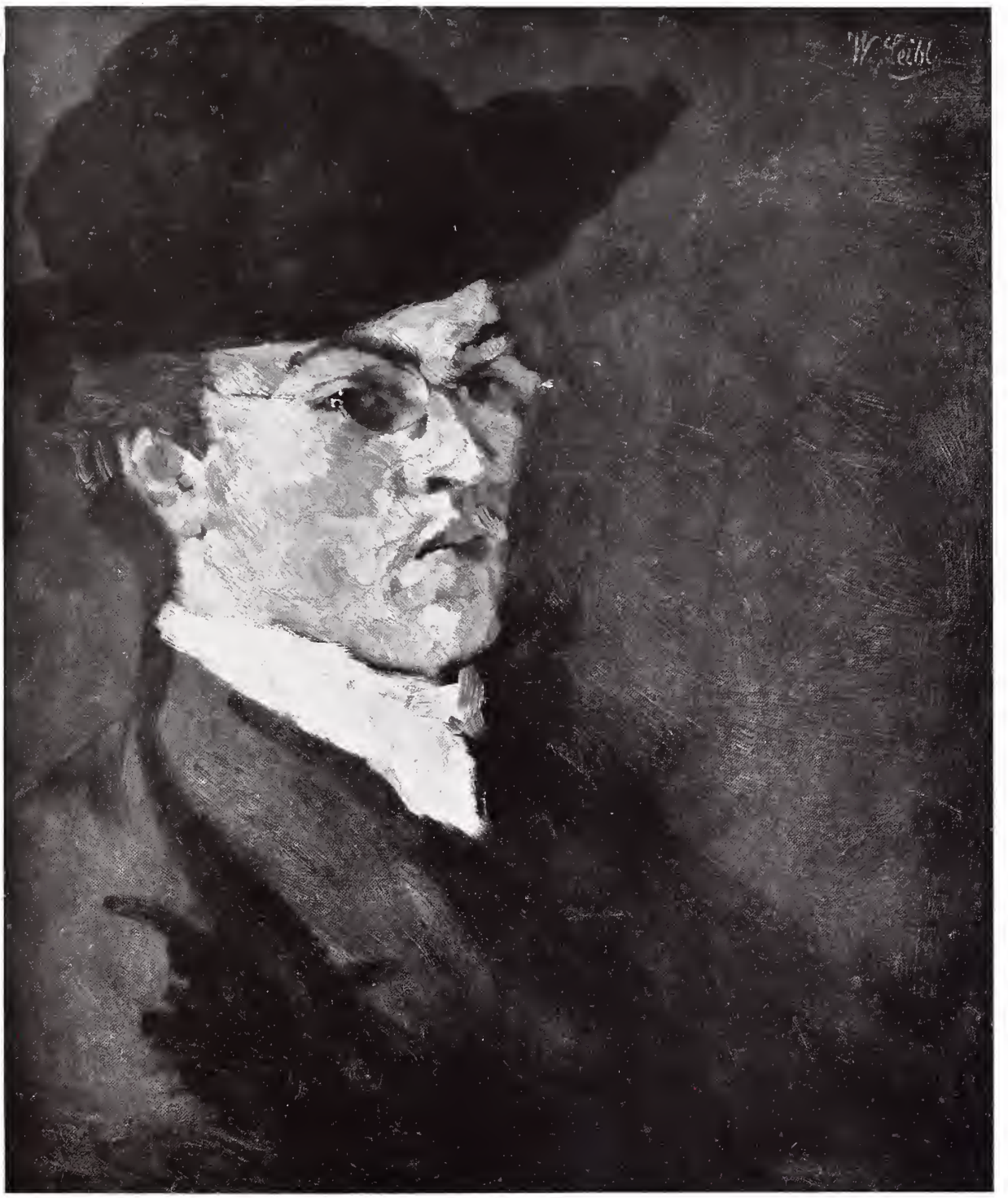
Abb. 78 Kat.-No. 97



Bildnis Daniel Hartzheim 1870

Bes.: Wallraf-Richartz-Museum, Cöln

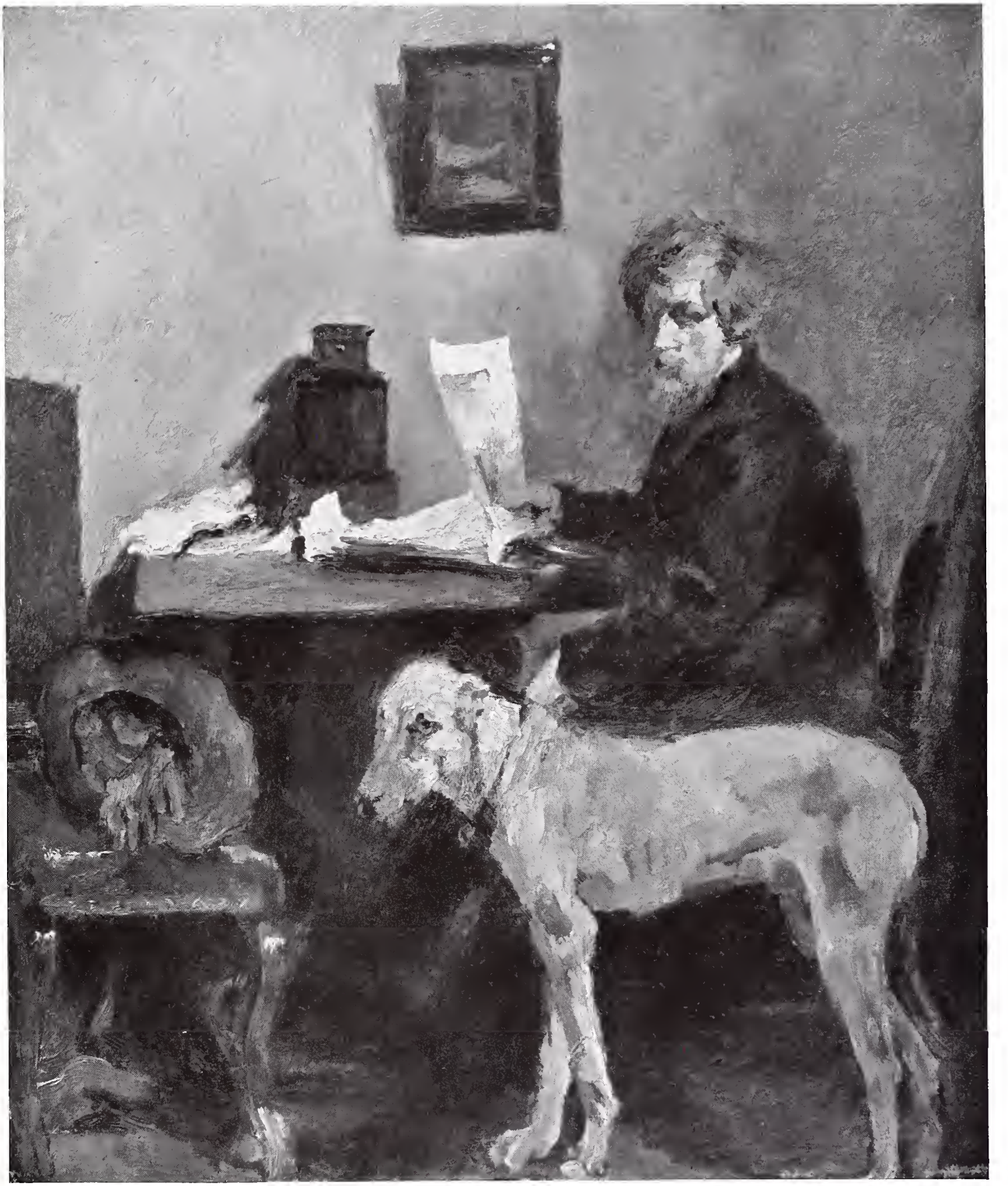
Abb. 79 Kat.-No. 98



Bildnis des Malers Kadeder ca. 1870

Bes.: Wallraf-Richartz-Museum, Cöln

Abb. 80 Kat.-No. 99



Bildnis des Malers Sattler mit Dogge 1870

Bes.: Neue Pinakothek, München

Abb. 81 Kat.-No. 100

Bildnis des Malers Otto Rupprecht 1870 — *Bes.: Frau Dir. A. Ullmann, Frankfurt a. M.*

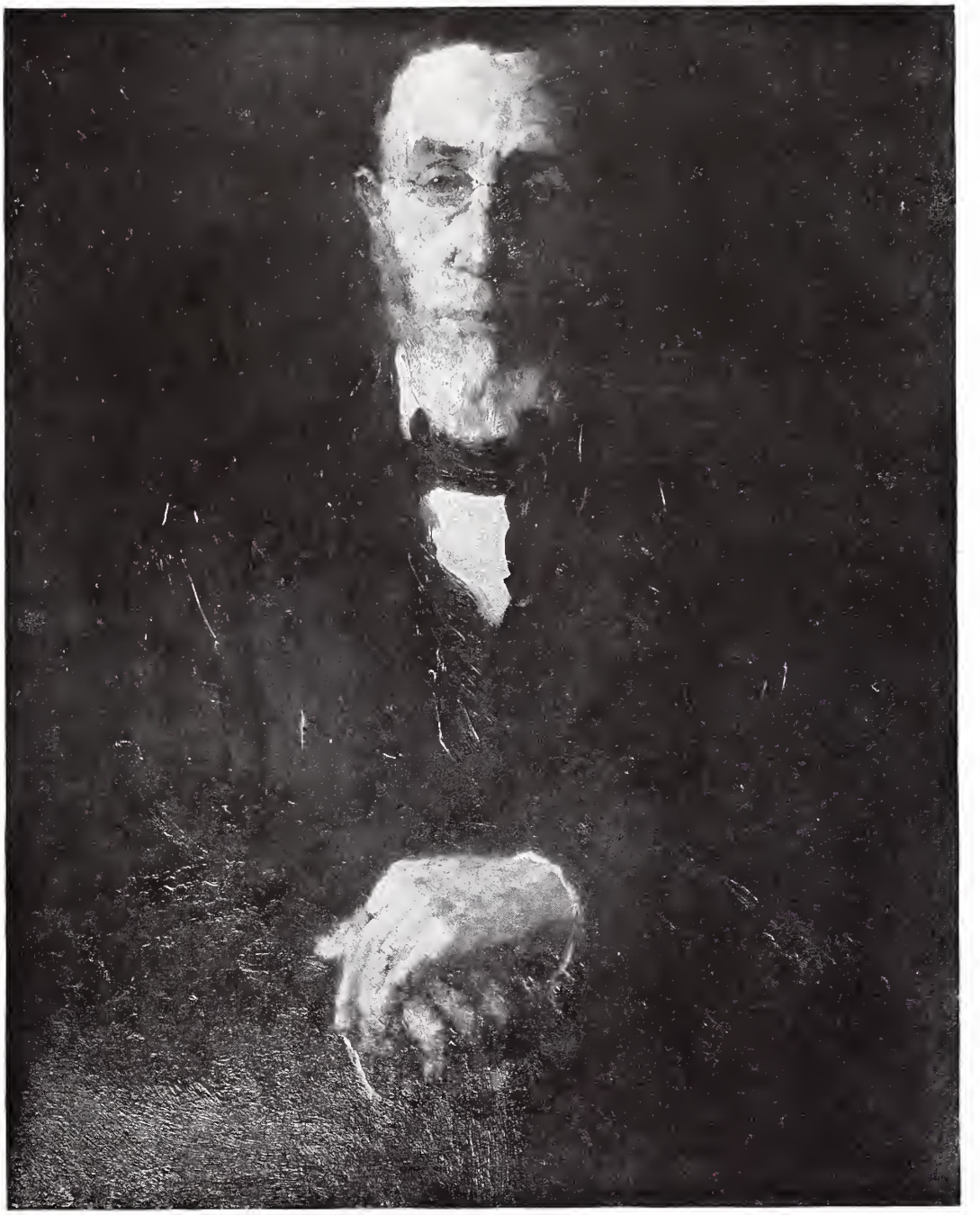
Abb. 82 Kat.-No. 101

Bildnis von Leibls Nichte Lina Kirchdorffer 1871 — *Bes.: Neue Pinakothek, München*

Abb. 83 Kat.-No. 102

Bildnis von Leibls Nichte Lina Kirchdorffer 1871 — *Bes · Regierungsrat Dr. W. von Burchard, Berlin*

Abb. 84 Kat.-No. 103



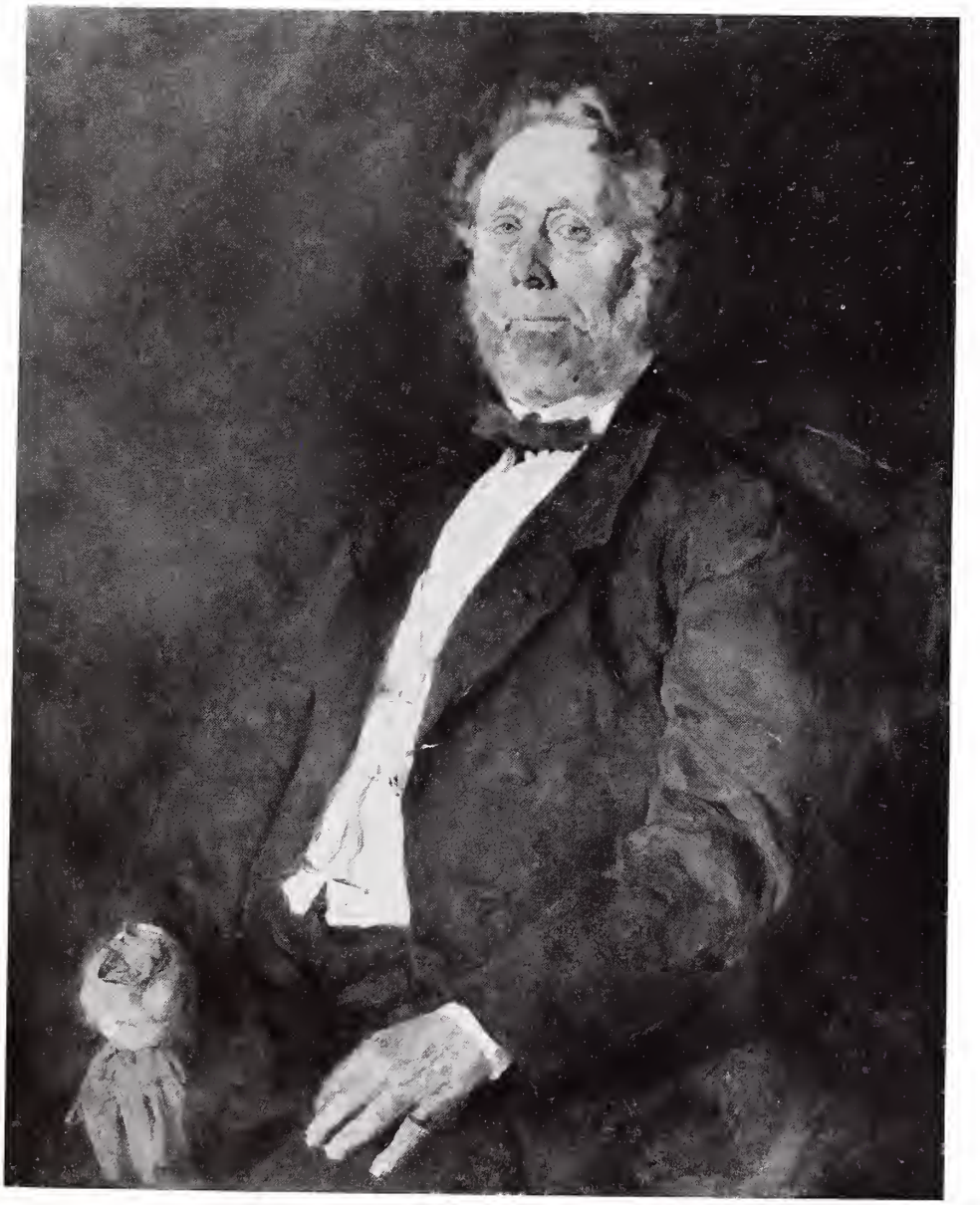
Bildnis des Bürgermeisters Klein 1871 — *Bes.: National-Galerie, Berlin*

Abb. 85 Kat.-No. 104

Selbstbildnis 1871

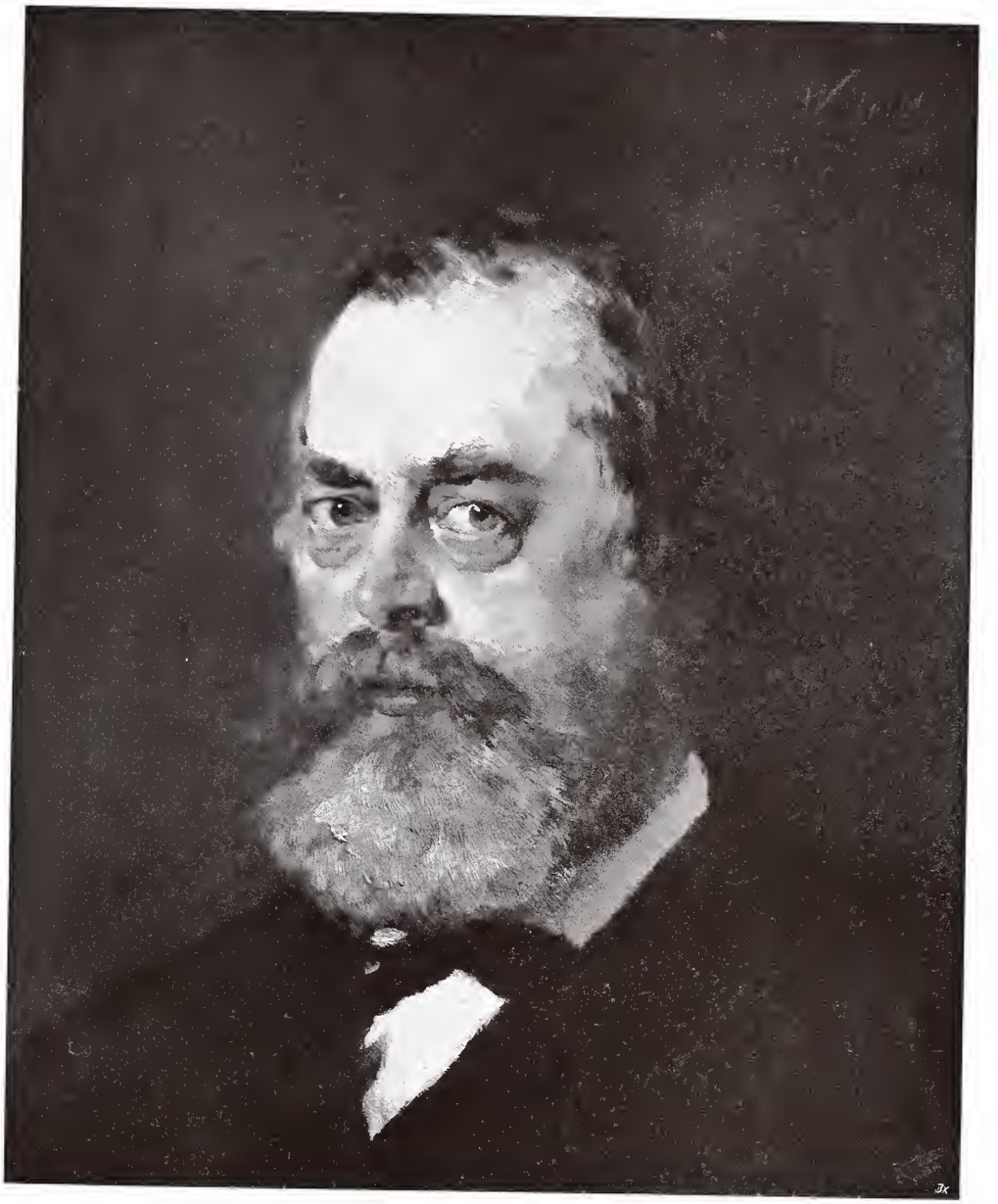
Bes.: Wallraf-Richartz-Museum, Cöln

Abb. 86 Kat.-No. 105



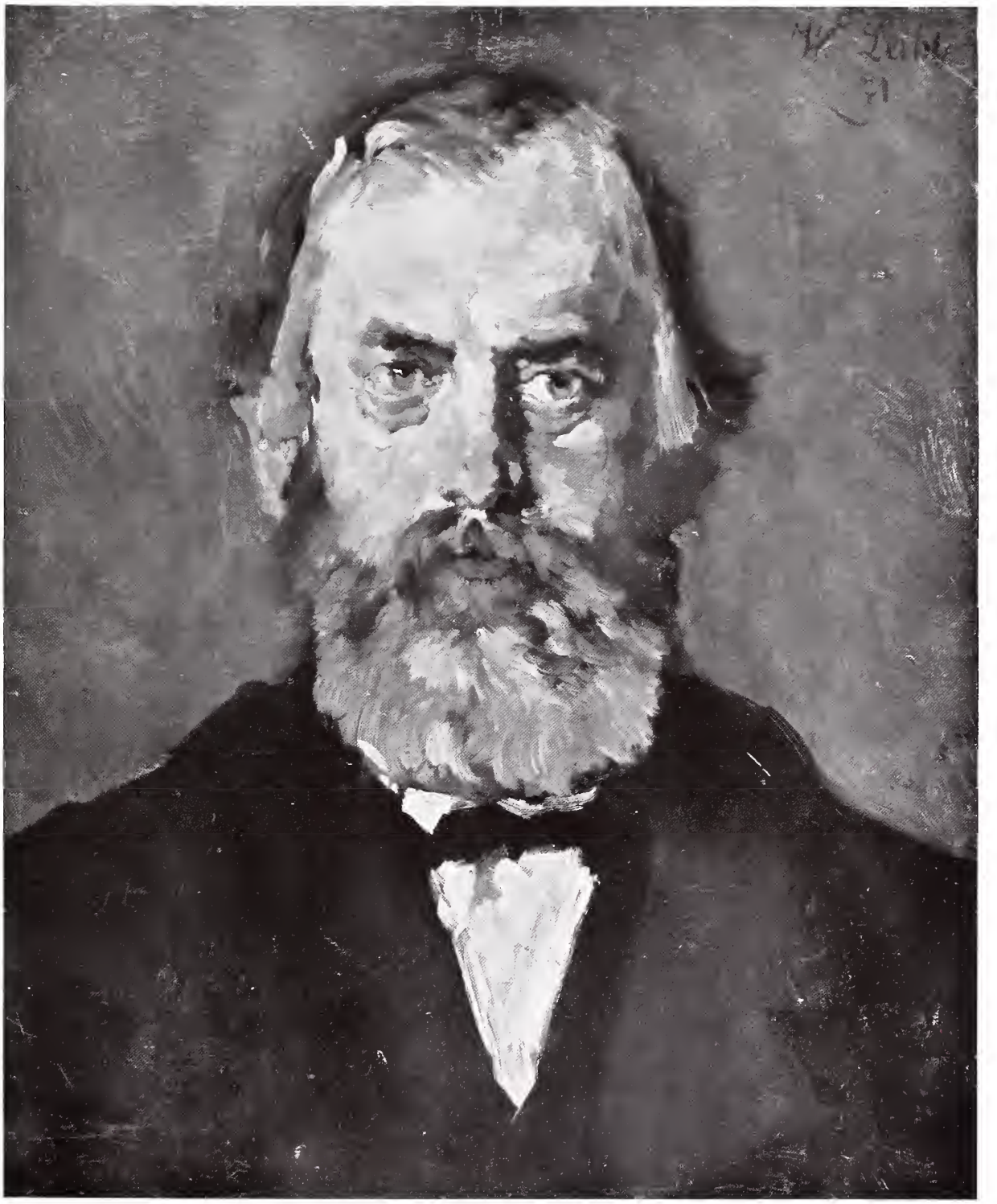
Bildnis des alten Herrn Pallenberg 1871 — *Bes.: Wallraf-Richartz-Museum, Cöln*

Abb. 87 Kat.-No. 106



Bildnis des Apellrats Stenglein 1871 — *Bes.: Rudolf Mosse, Berlin*

Abb. 88 Kat.-No. 107



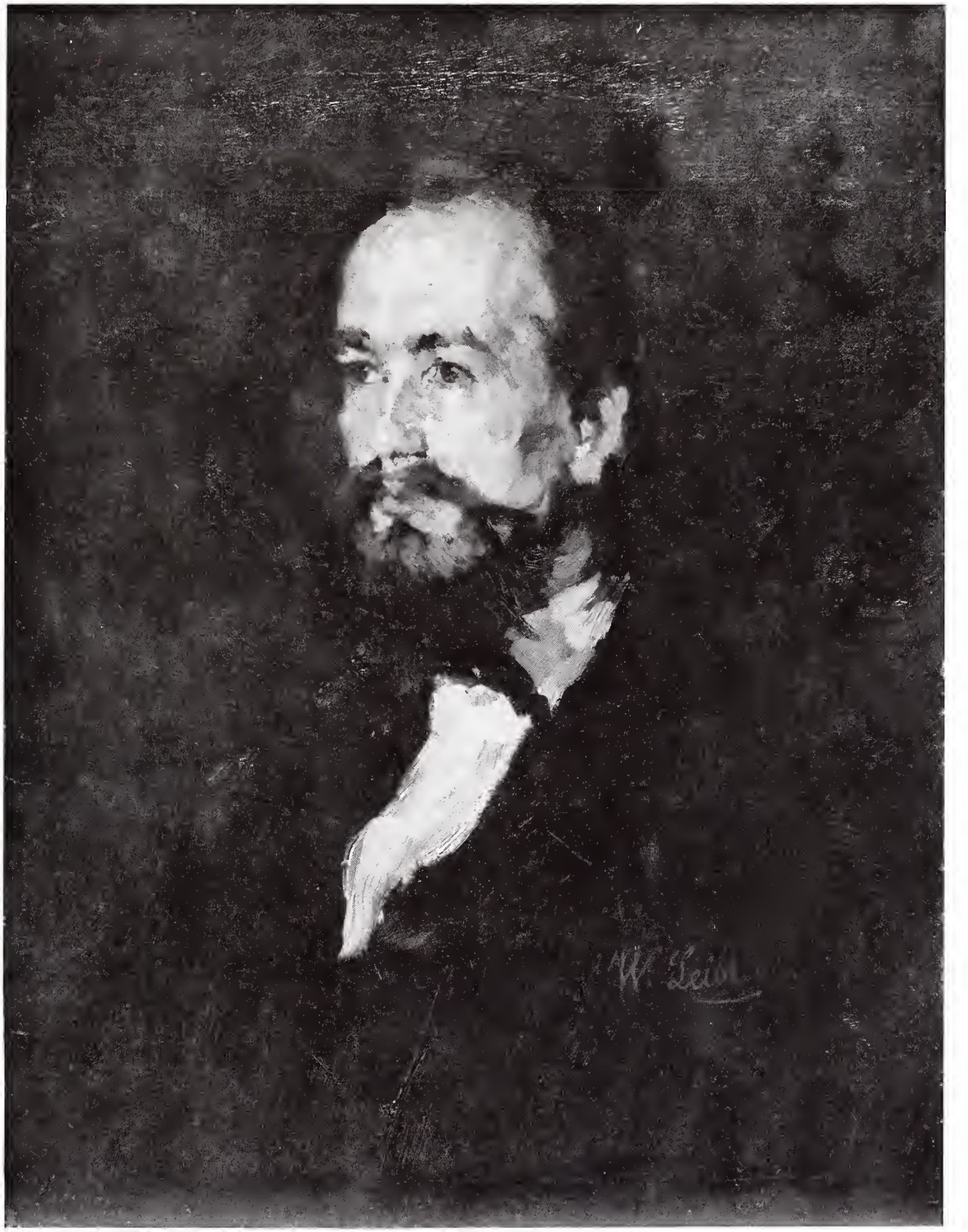
„Der Amtmann“ (Apellrat Stenglein) 1871

Bes.: National-Galerie, Berlin

Abb. 89 Kat.-No. 108

Bildnis der Frau Helene Auspitz 1871/72 *Bes.: Frau Dr. Josefine Winter, Wien*

Abb. 90 Kat.-No. 109



Bildnis eines schwarzbärtigen Herrn 1871/72

Bes.: Prof. W. Trübner, Karlsruhe

Abb. 91 Kat.-No. 111

Knabenbildnis 1872

Bes.: R. Guthmann, Berlin

Abb. 92 Kat.-No. 112

Bildnis Wilhelm Trübners 1872 — *Bes.: Prof. W. Trübner, Karlsruhe*

Abb. 93 Kat.-No. 113

Dame in Schwarz 1872

Bes.: Museum, Reichenberg

Abb. 94 Kat.-No. 114

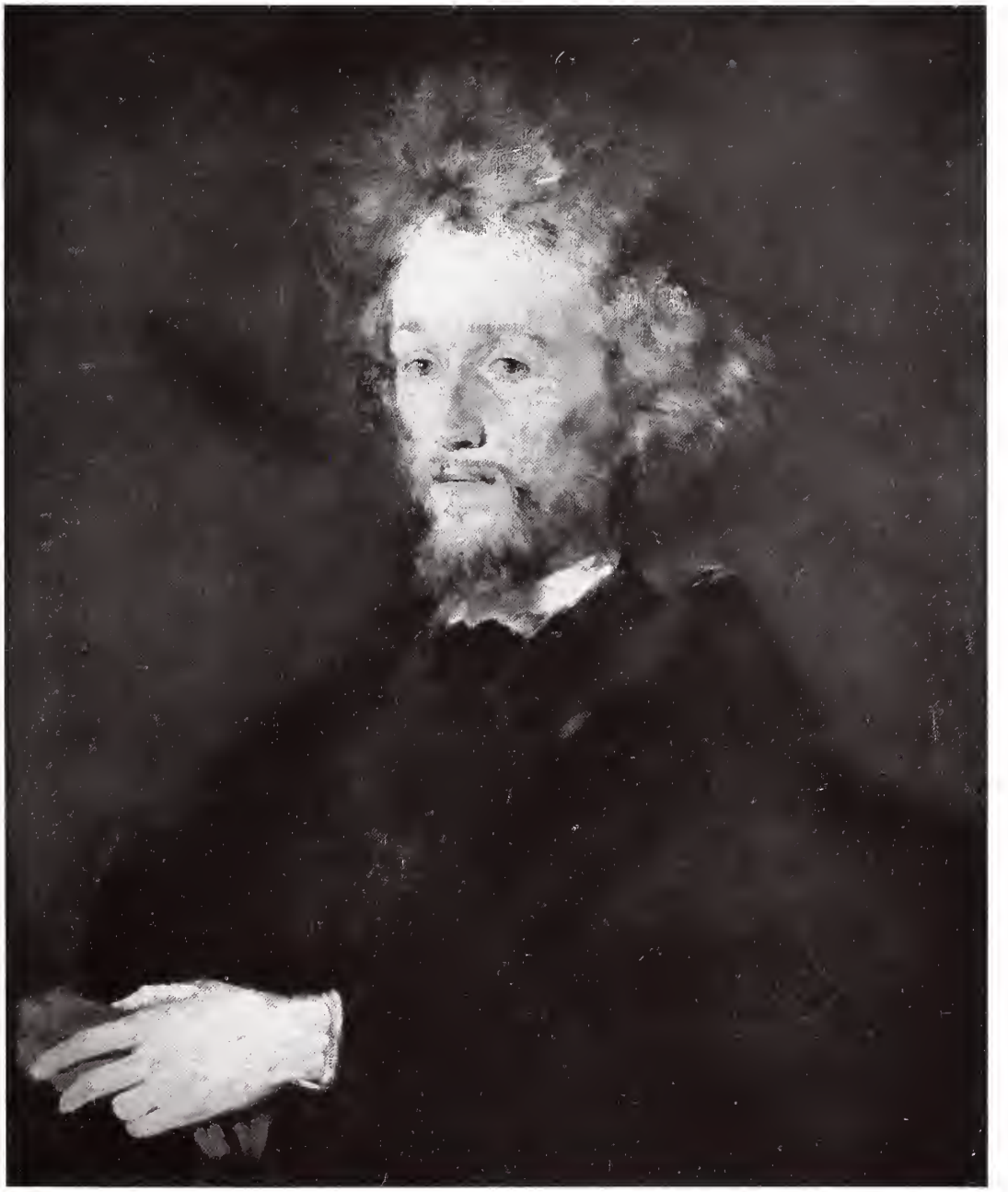
Bildnis Joh. Sperl 1872 *Bes.: Wallraf-Richartz-Museum, Cöln*

Abb. 95 Kat.-No. 115

Bildnis der Frau Belli 1872

Bes.: Major R. Weiss, Frankfurt a. M.

Abb. 96 Kat.-No. 116



Bildnis des Bildhauers Schreitmüller 1872/73 — *Bes.: Moderne Galerie, Venedig*

Abb. 97 Kat.-No. 118

Bildnis der Frau Stängl von Schraudolph 1873 *Bes.: Kunsthalle, Bremen*

Abb. 98 Kat.-No. 119

Bildnis der Tochter der Frau Klessing 1873 *Bes.: Ed. Schulte, Berlin*

Abb. 99 Kat.-No. 120

Bildnis Karl Schuchs 1873 — *Bes.: Neue Pinakothek, München*

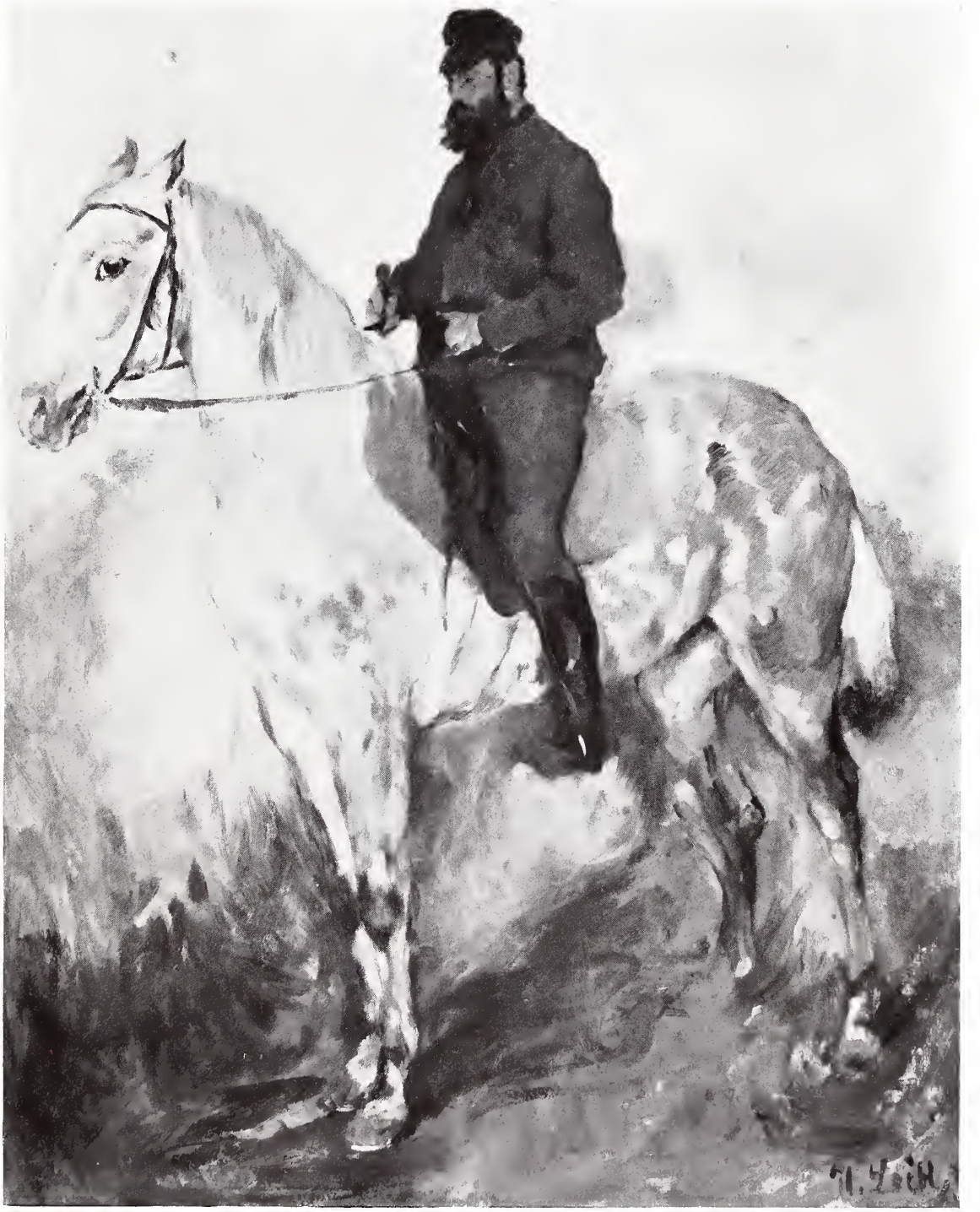
Abb. 100 Kat.-No. 121

Tischgesellschaft 1871—1874

Bes.: Wallraf-Richartz-Museum, Cöln

Abb. 101 Kat.-No. 122

Grasslfing. 1874/75



„Der Schimmelreiter“ (Tierarzt Maurer) 1874 *Bes.: Wallraf-Richartz-Museum, Cöln*

Abb. 102 Kat.-No. 123

Dachauerinnen 1874/75 — *Bes.: National-Galerie, Berlin*

Abb. 103 Kat.-No. 124

Dachauerin mit Kind 1874/75

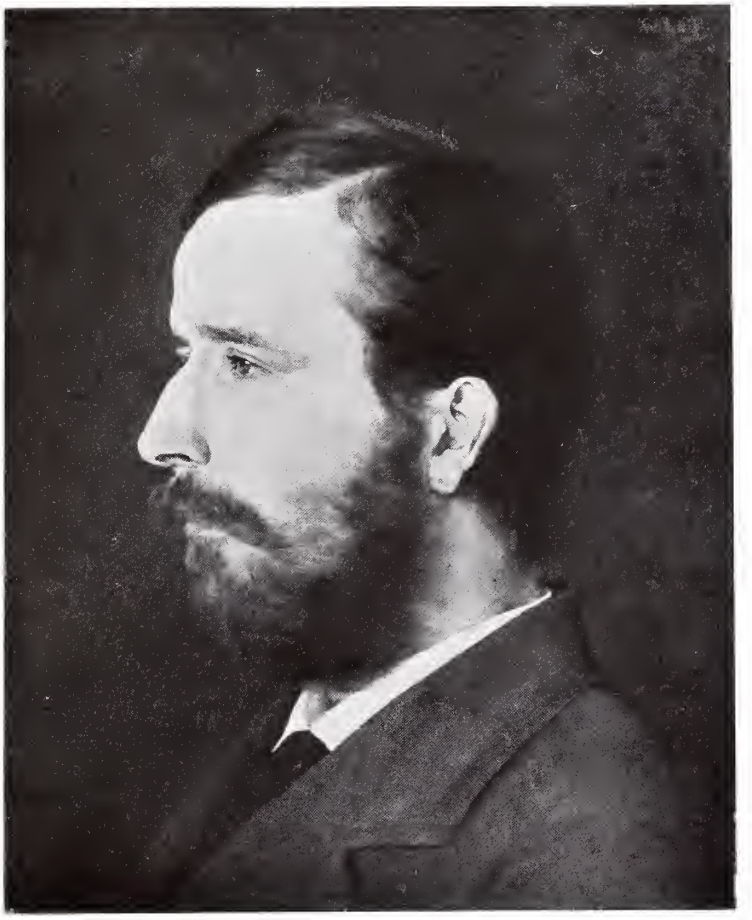
Bes.: National-Galerie, Berlin

Abb. 104 Kat.-No. 125

Alte Bäuerin ca. 1875

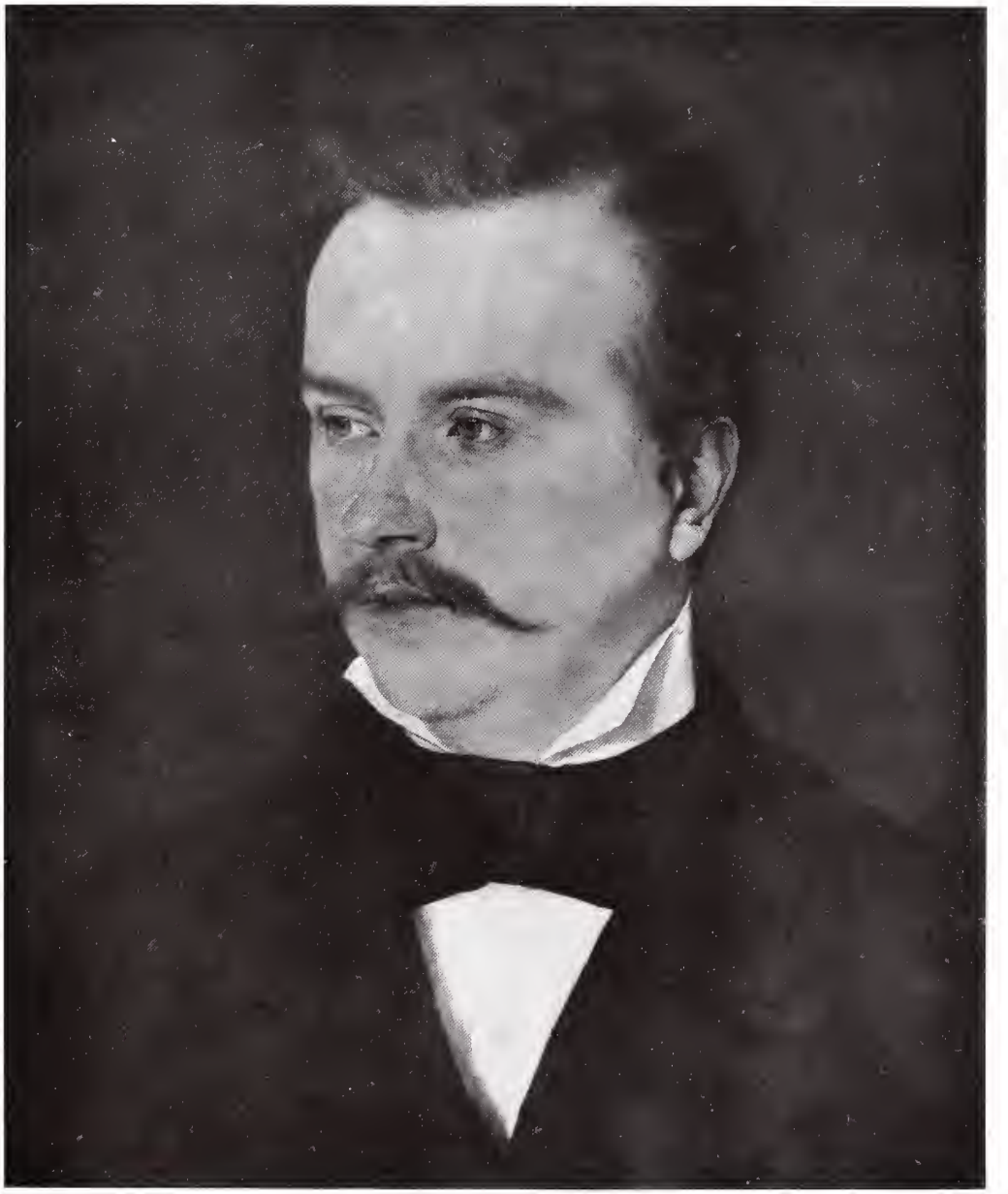
Privatbesitz, München

Abb. 105 Kat.-No. 126



Bildnis des Malers Selinger 1874/75 *Bes.: München, Neue Pinakothek*

Abb. 106 Kat.-No. 128



Bildnis eines Herrn 1875 — *Privatbesitz, Berlin*

Abb. 107 Kat.-No. 129

Unterschondorf. 1876–78

Entwurf zu den „Dorfpolitikern“ 1876

Bes.: Wallraf-Richartz-Museum, Cöln

Abb. 108 Kat.-No. 130

Die Dorfpolitiker 1877

Bes.: Geh. Rat Arnhold, Berlin

Abb. 109 Kat.-No. 131

Bildnisstudie des Malers Bodenstein 1876

Bes.: Kunsthandlung Karl Haberstock, Berlin

Abb. 110 Kat.-No. 132

Bildnis des Malers Bodenstein 1876 — *Bes.: Kommerzienrat Schmeil, Dresden*

Abb. 111 Kat.-No. 133

Der Jäger 1876

Bes.: National-Galerie, Berlin

Abb. 112 Kat.-No. 134

Mädchenkopf 1876/77 *Bes.: Sammlung Doering, Stettin*

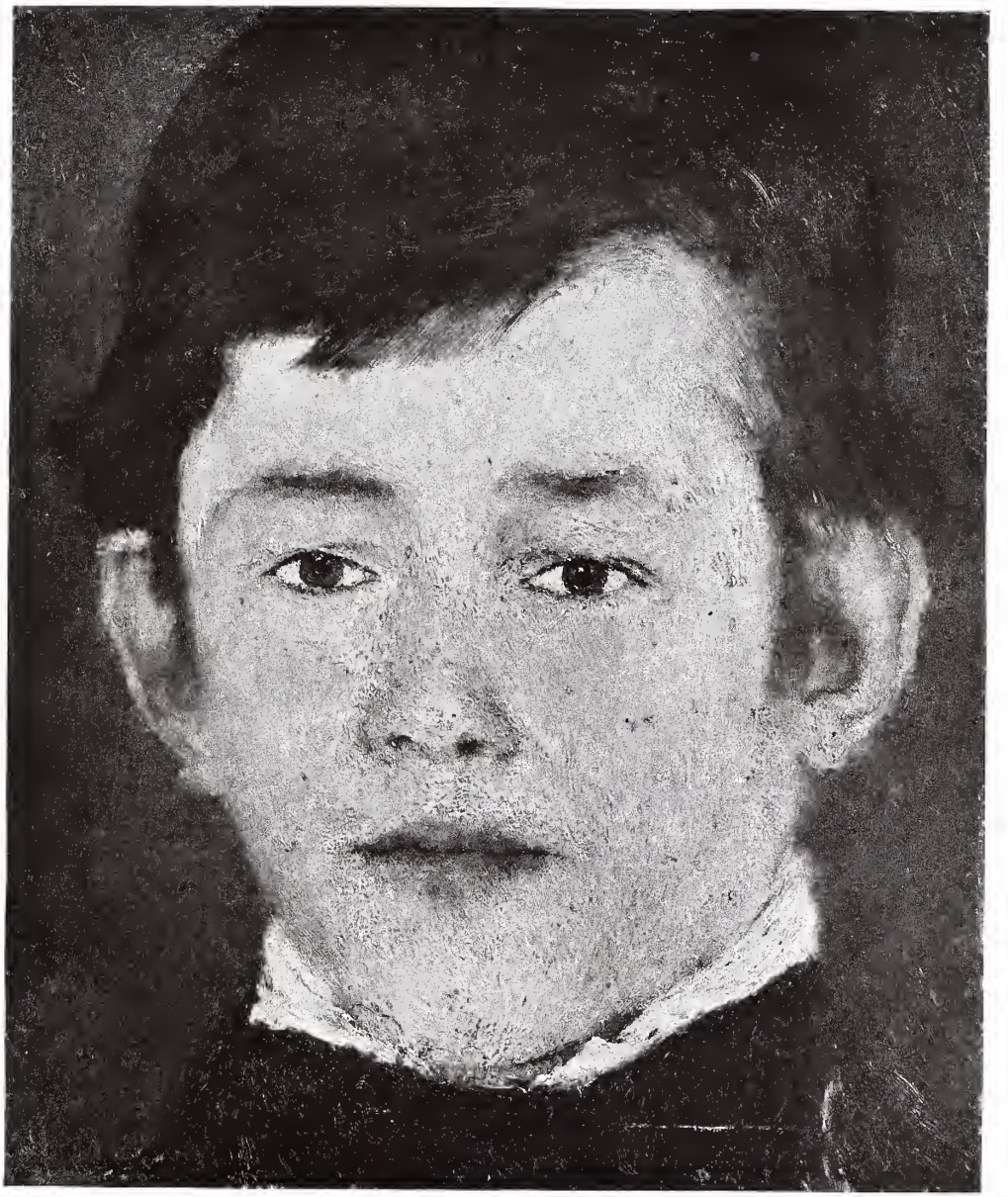
Abb. 113 Kat.-No. 135

Bauernmädchen mit weißem Kopftuch auf blauem Grunde 1876/77
Bes.: K. Nabel, Berlin

Abb. 114 Kat.-No. 136

Bauernknabe aus Schondorf 1876/77 — *Bes.: Frau Schön-Renz, Worms*

Abb. 115 Kat.-No. 137



Kopf eines Bauernjungen 1876/77 *Bes.: Sammlung Bernt Groenvold, Berlin*

Abb. 116 Kat.-No. 138

Studienkopf 1876/77 *Bes.: Frau J. Abraham, Berlin*

Abb. 117 Kat.-No. 139

Ungleiches Paar 1876/77 *Bes.: Staedelsches Institut, Frankfurt*

(Mit Genehmigung der Photographischen Union, München)

Abb. 118 Kat.-No. 140

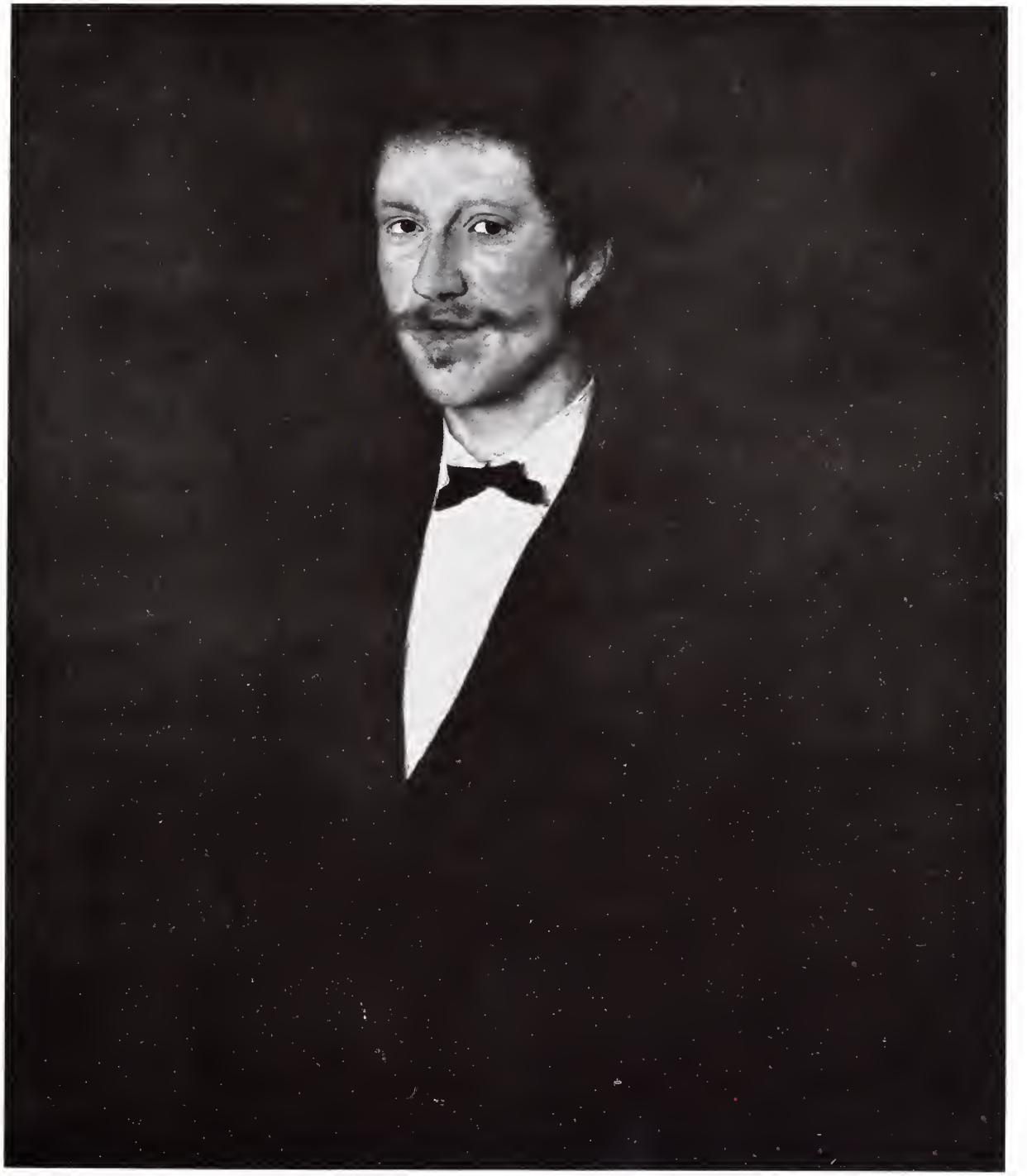
Bildnis des Herrn v. Perfall — *Bes.: Neue Pinakothek, München*

(Mit Genehmigung von F. Hanfstaengl, München)

Abb. 119 Kat.-No. 141

Bildnis des Schriftstellers Langbehn, des „Rembrandt-Deutschen“ 1877
(Vor dem vom Künstler veranlaßten Herausschneiden der Hände)

Abb. 120 Kat.-No. 142



Bildnis des Schriftstellers Langbehn 1877

Bes.: Dr. F. Bendixen, Hamburg

Abb. 121 Kat.-No. 142

Die linke Hand aus dem Langbehn-Bildnis 1877

Bes.: Kunsthandlung Haberstock, Berlin

Abb. 122 Kat.-No. 143

Die rechte Hand aus dem Langbehnbildnis 1877 — *Bes.: Kunsthandlung Haberstock, Berlin*

Abb. 123 Kat.-No. 144

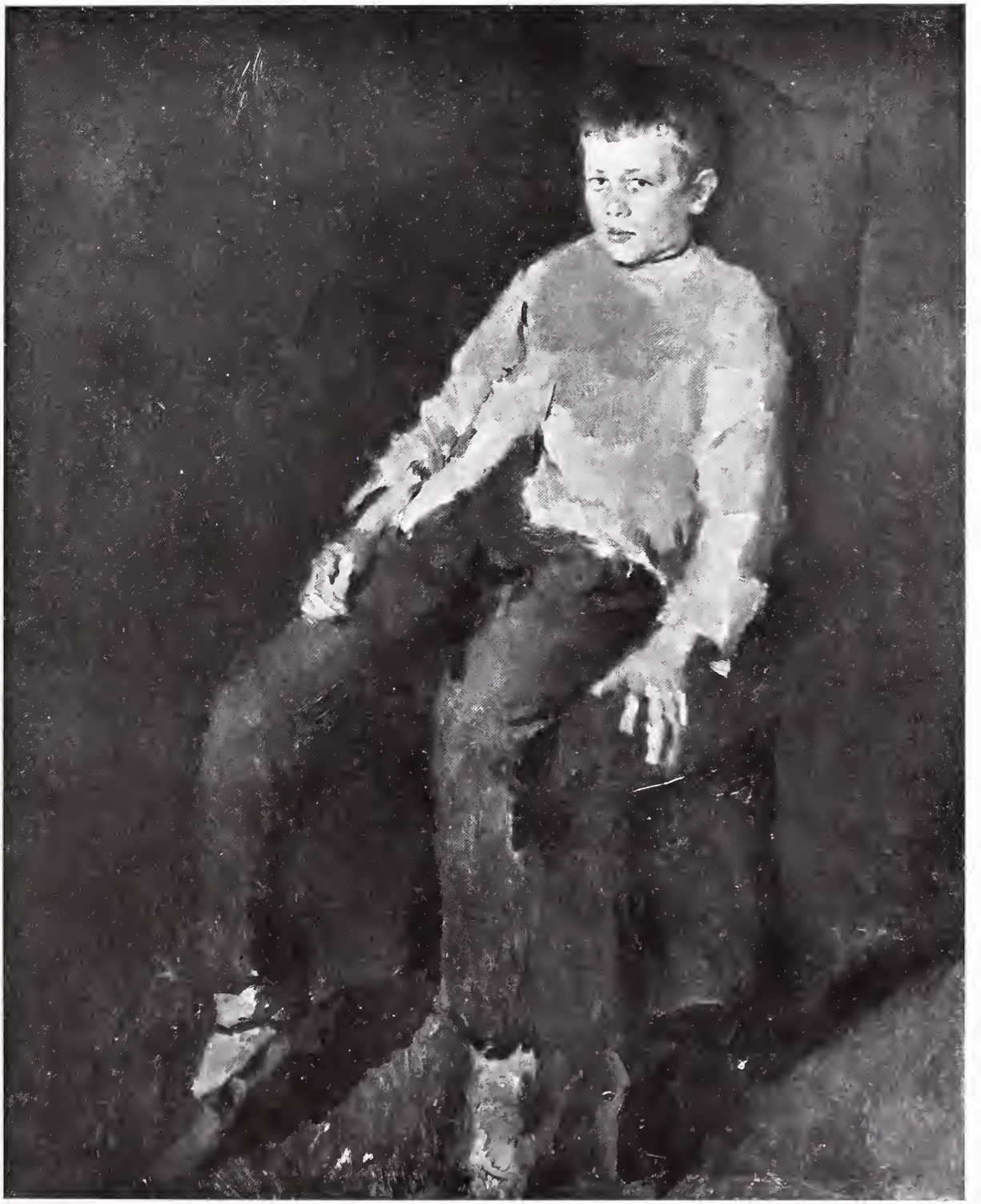
Bildnis des Baron Stauffenberg 1877

Bes.: Kunsthandlung Haberstock, Berlin

Abb. 124 Kat.-No. 145

Bildnis des Dr. Rauert 1877 — *Bes.: Dr. Rauert, Güstrow*

Abb. 125 Kat.-No. 146



Der Junge auf dem Stuhl 1876/77

Bes.: National-Galerie, Berlin

Abb. 126 Kat.-No. 147

Der Sparpfennig 1877 *Bes.: H. Tölle, Barmen*

Abb. 127 Kat.-No. 148

Bildnis der Gräfin Treuberg 1877/78

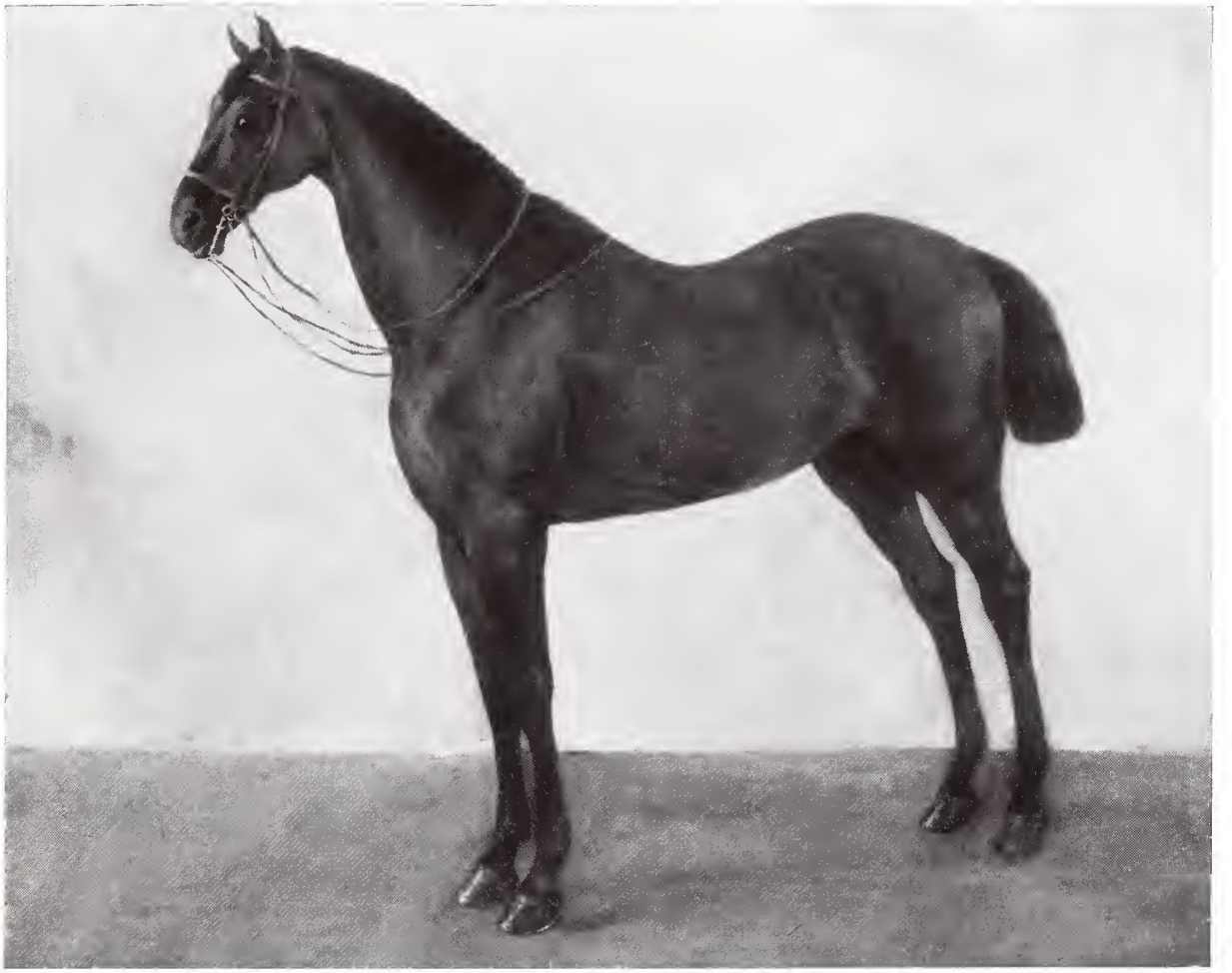
Bes.: Kunsthalle, Hamburg

Abb. 128 Kat.-No. 149

Bildnis der Gräfin Treuberg 1877/78

Bes.: Moderne Galerie, Wien

Abb. 129 Kat. No. 150



Ein Reitpferd 1877

Bes.: Galerie Heinemann, München

Abb. 130 Kat.-No. 151

Brustbild eines Mädchens mit karierter Jacke und schwarzem Halsbändchen 1880

Bes.: Kommerzienrat Adolf Wolf, Guben

Abb. 131 Kat.-No. 152

Zwei Hände mit rotem Tuch auf blauer Schürze 1880 *Bes.: Moderne Galerie, Wien*

Abb. 132 Kat.-No. 153

Das Modellmädel ca. 1876/77 *Bes.: Museum Reichenberg i. B.*

Abb. 133 Kat.-No. 154

Berbling. 1878–1882

Skizze zu den „Frauen in der Kirche“ 1878 — *Bes.: R. von Mendelssohn, Berlin*

Abb. 134 Kat.-No. 158

Die Frauen in der Kirche 1878—82 *Bes.: Kunsthalle, Hamburg*

Abb. 135 Kat.-No. 159

Kopf einer Bäuerin 1879

Bes.: Galerie, Dresden

Abb. 136 Kat.-No. 160

Kopf eines Bauernmädchens 1879 — *Bes.: National-Galerie, Berlin*

Abb. 137 Kat.-No. 161

Kopf eines Bauernmädchens. (Aus dem Bilde „Die Nelke") ca. 1880

Bes.: Moderne Galerie, Wien

Abb. 138 Kat.-No. 163

Hand mit Nelke
(aus dem Bilde „Die Nelke")
ca. 1880
Bes.: Sammlung Bernt Grönvold, Berlin

Abb. 139 Kat.-No. 164

Mieder eines Bauernmädchens. (Aus dem Bilde „Die Nelke“) ca. 1880
Bes.: Wallraf-Richartz-Museum, Cöln

Abb. 140 Kat.-No. 165

Bauernmädchen aus Türrahmen 1881 *Bes.: Kestner-Museum, Hannover*

Abb. 141 Kat.-No. 167

Aibling–Kutterling. 1882–1900

Studienkopf eines Wilderers ca. 1882 *Bes.: Unbekannt*

(Aus: „Leibl" von G. Gronau, Künstlermonographien, Bd. 50. Verlag von Velhagen & Klasing, Bielefeld und Leipzig)

Abb. 142 Kat.-No. 168

Studie zu den „Wilderern“ 1882

Bes.: Exzellenz Krupp, Essen

Abb. 143 Kat.-No. 169

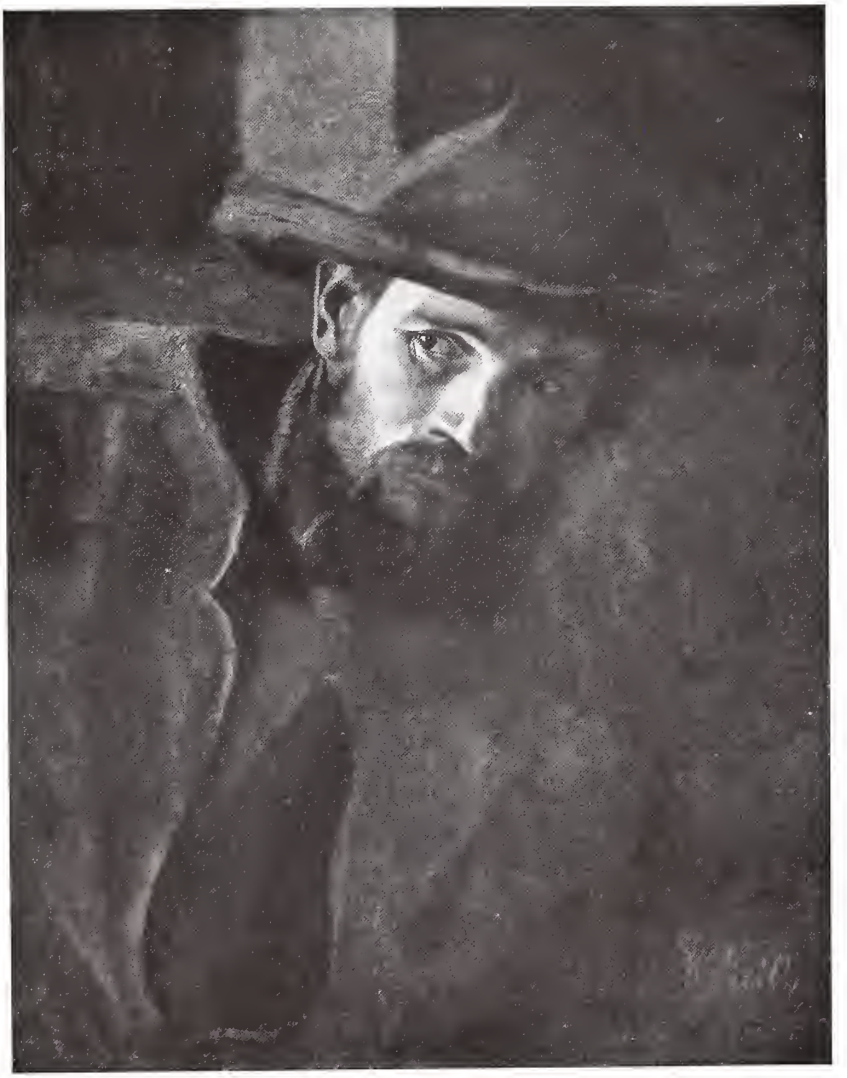
„Die Wilderer“

Nach der einzigen Photographie des unzerschnittenen Bildes im Besitze des Herrn E. Feldmann, Cöln

Abb. 144

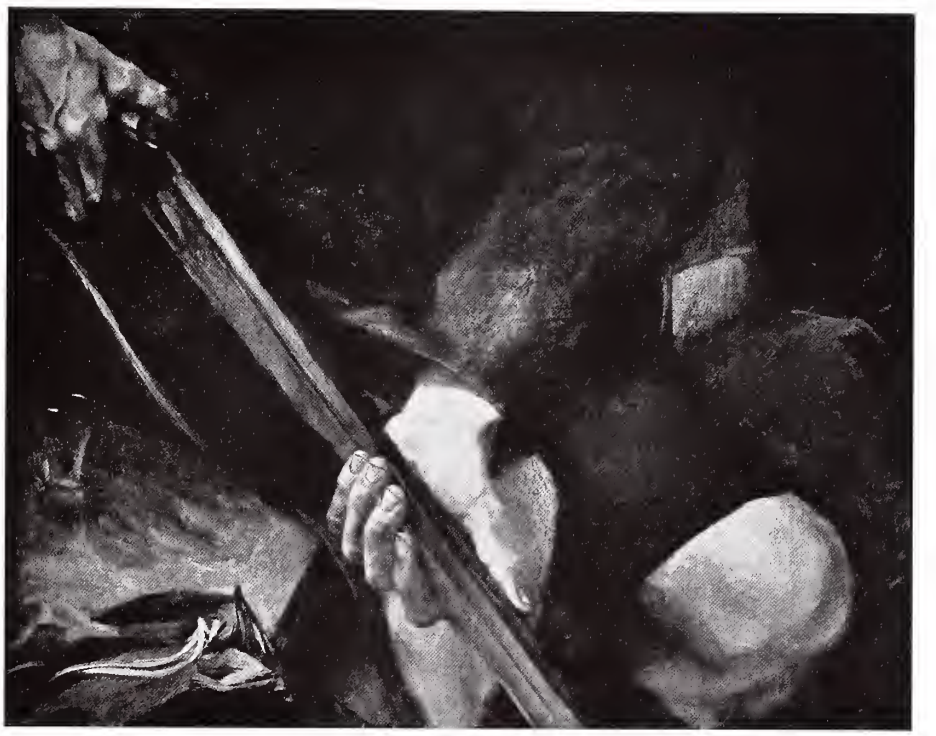
Die Wildschützen 1882—1886 *Bes.: National-Galerie, Berlin*

Abb. 145 Kat.-No. 170



Fragment der „Wilderer“ *Bes.: Kunsthalle in Hamburg*

Abb. 146 Kat.-No. 171

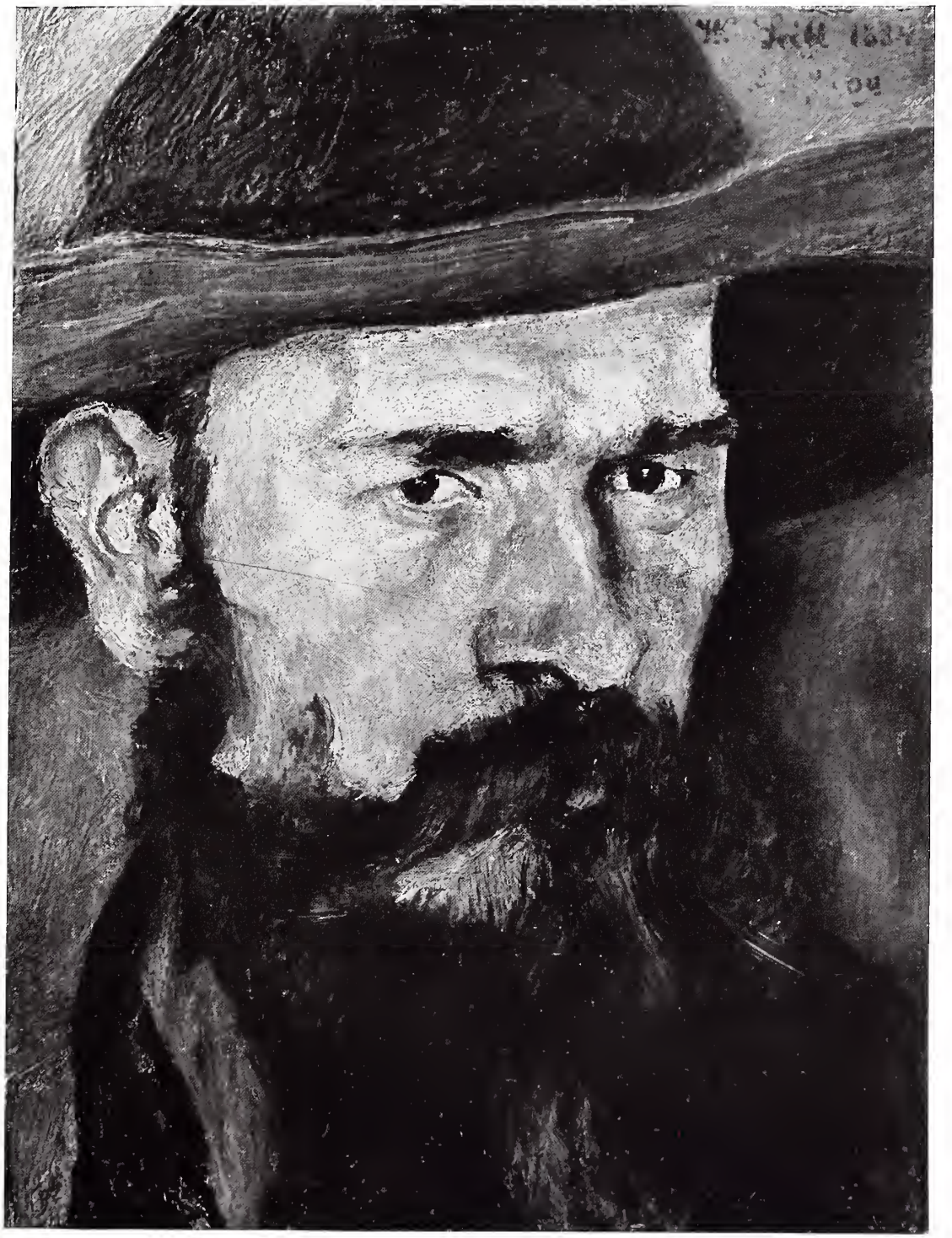


Fragment der „Wilderer“ *Bes.: Wallraf-Richartz-Museum, Cöln*

Abb. 147 Kat.-No. 172

Eine Hand aus dem Bilde der „Wilderer“ 1882—1886 *Bes.: Städtisches Museum, Frankfurt a. M.*

Abb. 148 Kat.-No. 173



Studienkopf eines Mannes vor grünem Hintergrund 1884 — *Bes.: Geh. Rat W. von Seidlitz, Dresden*

Abb. 149 Kat.-No. 174

Studienkopf ca. 1882—1886 *Bes.: Bernhard Lippert, Magdeburg*

Abb. 150 Kat.-No. 175

Der Gemsjäger ca. 1885 *Bes.: Unbekannt*

(Aus: „Leibl" von G. Gronau, Künstlermonographien, Bd. 50.
Verlag Velhagen & Klasing, Bielefeld und Leipzig)

Abb. 151 Kat.-No. 176

Oberbayrischer Bauernjunge 1885
Bes.: Generaldirektor Gerstenberg, Grunewald-Berlin

Abb. 152 Kat.-No. 177

Bildnis des Chemikers Jaïs 1885

Bes.: Kunsthandlung Haberstock, Berlin

Abb. 153 Kat.-No. 178

Zwei Frauenhände ca. 1885—1890

Bes.: Prof. W. Trübner, Karlsruhe

Abb. 154 Kat.-No. 179

Mädchenkopf 1886

Bes.: Dr. Deutsch, München

Abb. 155 Kat.-No. 180

Zwei Hände mit Buch ca. 1885

Bes.: Wallraf-Richartz-Museum, Cöln

Abb. 156 Kat.-No. 181

Bauernmädchen mit weißem Kopftuch 1885

Bes.: Galerie Thannhauser, München

Abb. 157 Kat.-No. 182

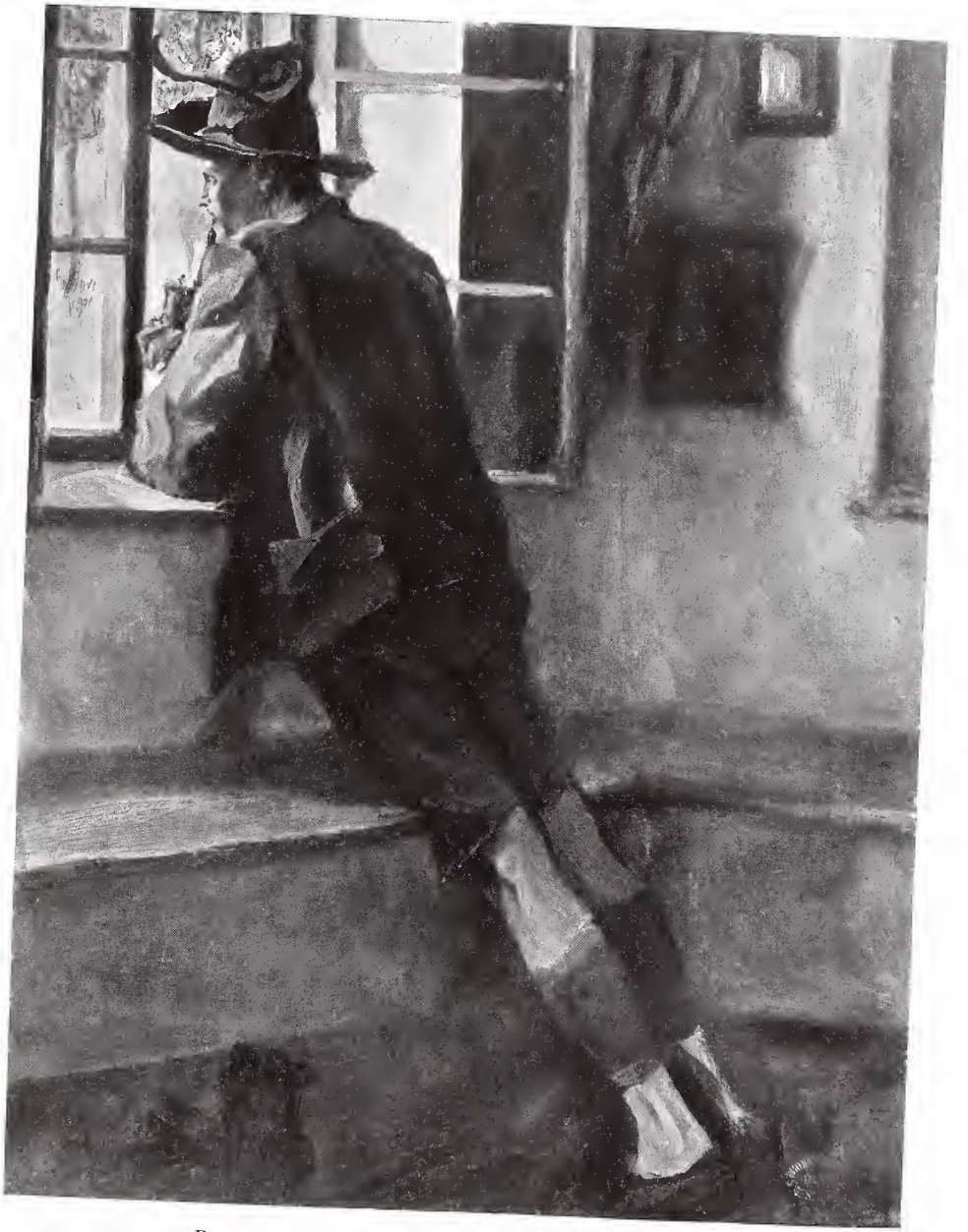
Interieur mit offener Tür ca. 1885—1890 *Bes.: Kunsthandlung V. Rheins, Berlin*

Abb. 158 Kat.-No. 183

Bildnis des Herrn Jakob Pallenberg jun. 1887

Bes.: Kunstgewerbe-Museum, Cöln

Abb. 159 Kat.-No. 184



Bauernbursche am Fenster. Ende der 80er Jahre
Bes.: Galerie G. Caspari, München

Abb. 160 Kat.-No. 186

Kücheninterieur 1888

Bes.: Prof. Max Liebermann, Berlin

Abb. 161 Kat.-No. 187

Bauernknabe mit Mundharmonika 1889 *Bes.: Senator Holthusen, Hamburg*

Abb. 162 Kat.-No. 188

Oberbayrischer Förster ca. 1890 *Bes.: L. Uhle, Dresden*

Abb. 163 Kat.-No. 191

„In der Bauernstube“ 1890

Bes.: Neue Pinakothek, München

Abb. 164 Kat.-No. 192

Bildnis des Herrn Reindl 1890 *Bes.: Kommerzienrat Schmeil, Dresden*

Abb. 165 Kat.-No. 193

Sohn des Herrn Reindl 1890 — *Bes.: Kommerzienrat Schmeil, Dresden*

Abb. 166 Kat.-No. 191

Bildnis des Tierarztes Reindl in der Laube 1890

Bes.: Galerie Knorr, München

Abb. 167 Kat.-No. 195

Bildnis Dr. Jul. Mayr 1890 — *Bes.: B. Heyde, Charlottenburg*

Abb. 168 Kat.-No. 196

Bildnis der Frau Dr. Jul. Mayr 1891 — *Bes.: B. Heyde, Charlottenburg*

Abb. 169 Kat.-No. 197

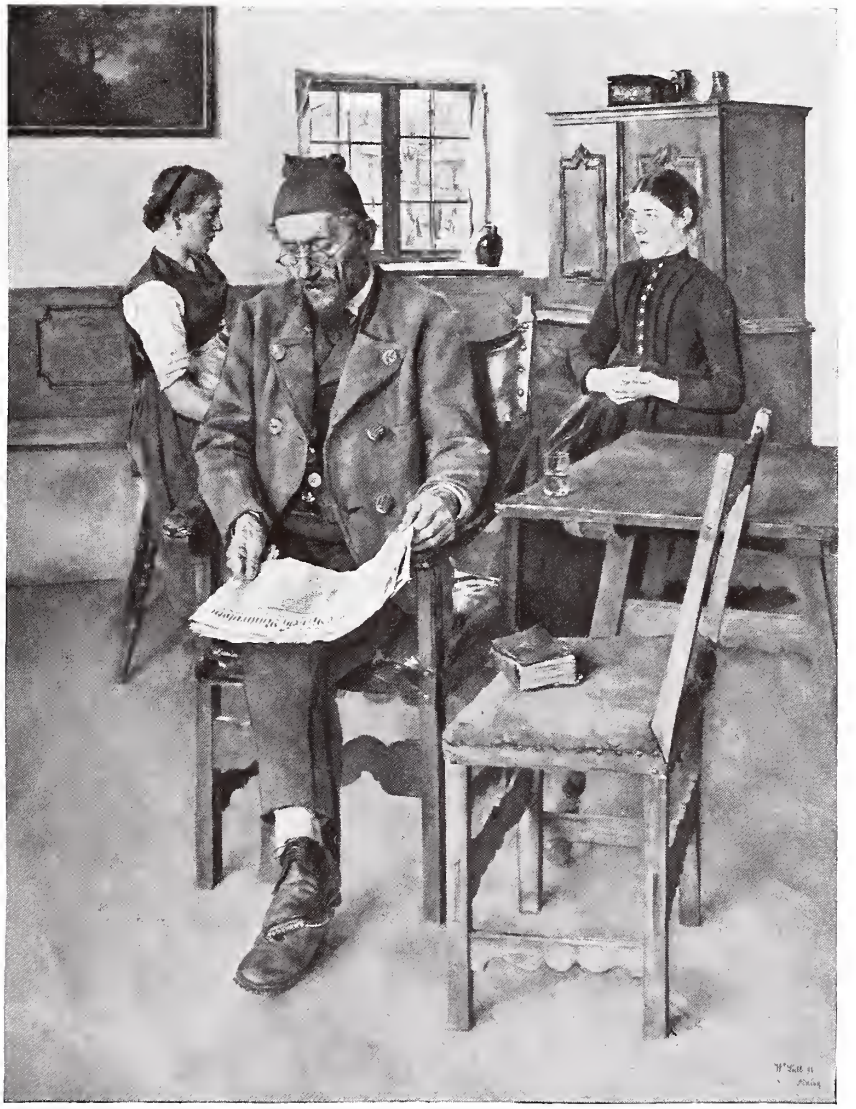
Der Jäger Karebacher 1891 *Bes.: Kommerzienrat Steinbeis, Brannenburg*

Abb. 170 Kat.-No. 198

Bauer mit zwei Dirndln 1891

Bes.: Prof. W. Trübner, Karlsruhe

Abb. 171 Kat.-No. 199



Der Zeitungsleser 1891 — *Bes.: Fabrikbes. Toelle, Barmen*

Abb. 172 Kat.-No. 200

Die Spinnerin 1892

Bes.: Museum der bildenden Künste, Leipzig

Kinderköpfchen 1892 *Bes.: B. Kahn, Frankfurt a. M.*

Abb. 174 Kat.-No. 203

„Die Kögl-Marie“ 1892
Bes.: Frau Katharina Kirchdorffer-Leibl, Würzburg

Abb. 175 Kat.-No. 204

Lesendes Mädchen ca. 1892

Bes.: Jean Baer, Berlin

Abb. 176 Kat.-No. 205

Alte Bauersfrau, die „Tumin“ 1893
Bes.: Kommerzienrat Schmeil, Dresden

Abb. 177 Kat.-No. 206

Bauernjägers Einkehr 1893

Bes.: Wallraf-Richartz-Museum, Cöln

(Mit Genehmigung der Photographischen Union in München)

Abb. 178 Kat.-No. 207

„Im Moos“ 1893

Bes.: Kunsthandlung Fleischmann, München

Abb. 179 Kat.-No. 208

Bildnis der Frau Rieder 1893
Bes.: Kommerzienrat Schmeil, Dresden

Abb. 180 Kat.-No. 209

Strickende Mädchen in der Küche ca. 1892—95 *Bes.: Galerie, Dresden*

Abb. 181 Kat.-No. 210

Mädchen auf einer Bank im Freien ca. 1893/94 *Bes.: Wallraf-Richartz-Museum, Cöln*

Abb. 182 Kat.-No. 211

Waschraum mit geöffneter Tür ca. 1894

Bes.: C. Reininghaus, Wien

(Aus: „Leibl" von Gronau, Künstlermonographien, Bd. 50
Verlag Velhagen & Klasing, Bielefeld und Leipzig

Abb. 183 Kat.-No. 213

Mädchen im Grünen 1894

Bes.: Frl. Agathe Magnus, Berlin

Abb. 184 Kat.-No. 214

Mädchen im Grünen 1894

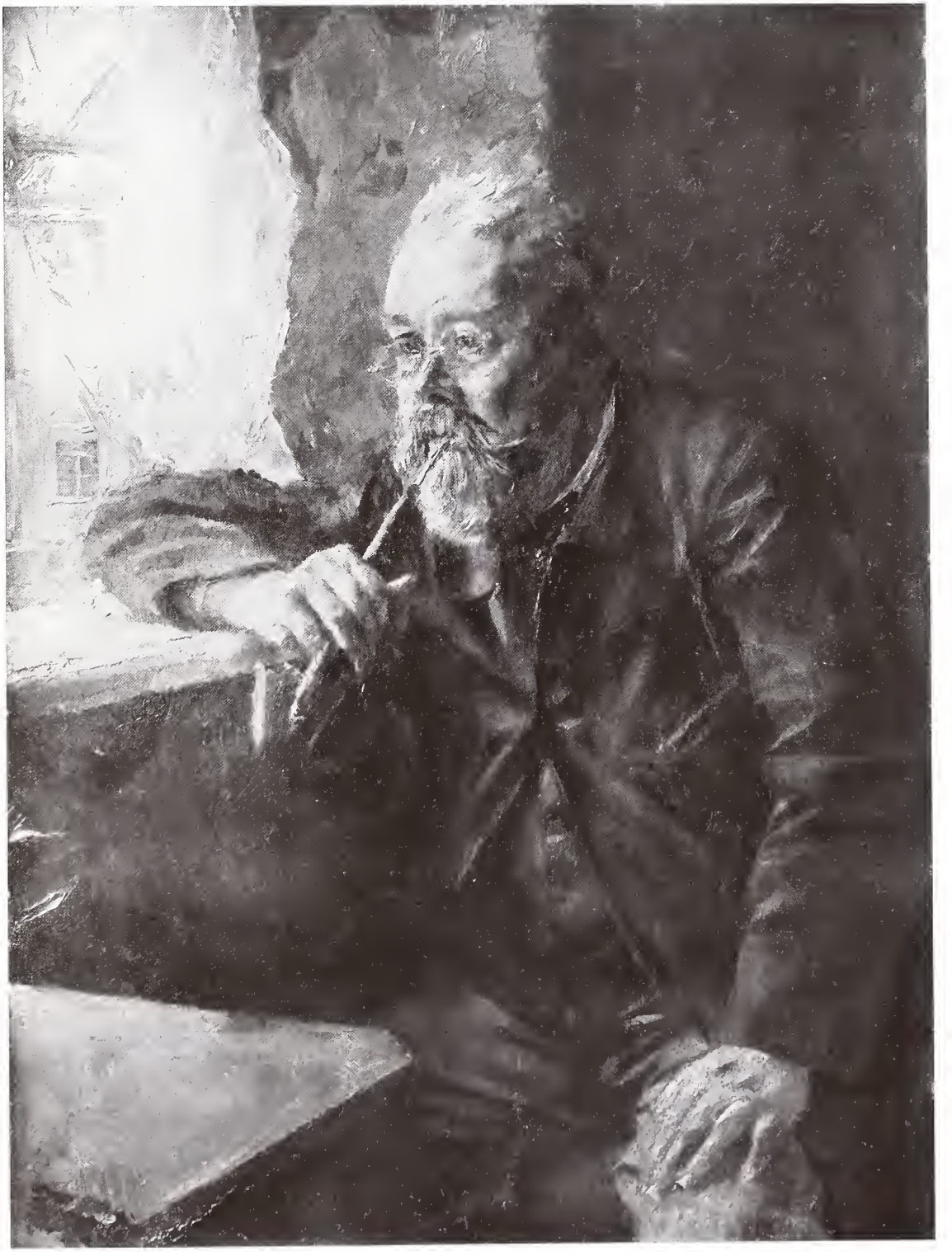
Bes.: Frl. Agathe Magnus, Berlin

Abb. 184 Kat.-No. 214

Landschaft mit Zaun ca. 1894

Bes.: Prof. W. Trübner, Karlsruhe

Abb. 185 Kat.-No. 215



Der Kleinstädter 1894

Bes.: Neue Pinakothek, München

Abb. 186 Kat.-No. 216

Kopf eines alten Bauern (der alte Stöckl)

Bes.: Gemäldegalerie, Stuttgart

Abb. 187 Kat.-No. 217

Kopf eines Bauernmädchens in schwarzem Kopftuch ca. 1895

Bes.: Buchenau auf Niendorf bei Lübeck

Abb. 188 Kat.-No. 218

Bauernmädchen ca. 1895
Bes.: Frau Katharina Kirchdorffer-Leibl, Würzburg

Abb. 189 Kat.-No. 219

Bauernmädchen mit goldener Halskette und Brosche ca. 1895 *Bes.: Geheimrat Koppel, Berlin*

Abb. 190 Kat.-No. 220

Bauernmädchen mit Inntaler Hut ca. 1895 *Bes.: Dr. Hendel, Hamburg*

Abb. 191 Kat.-No. 221

Mädchen am Herd 1895

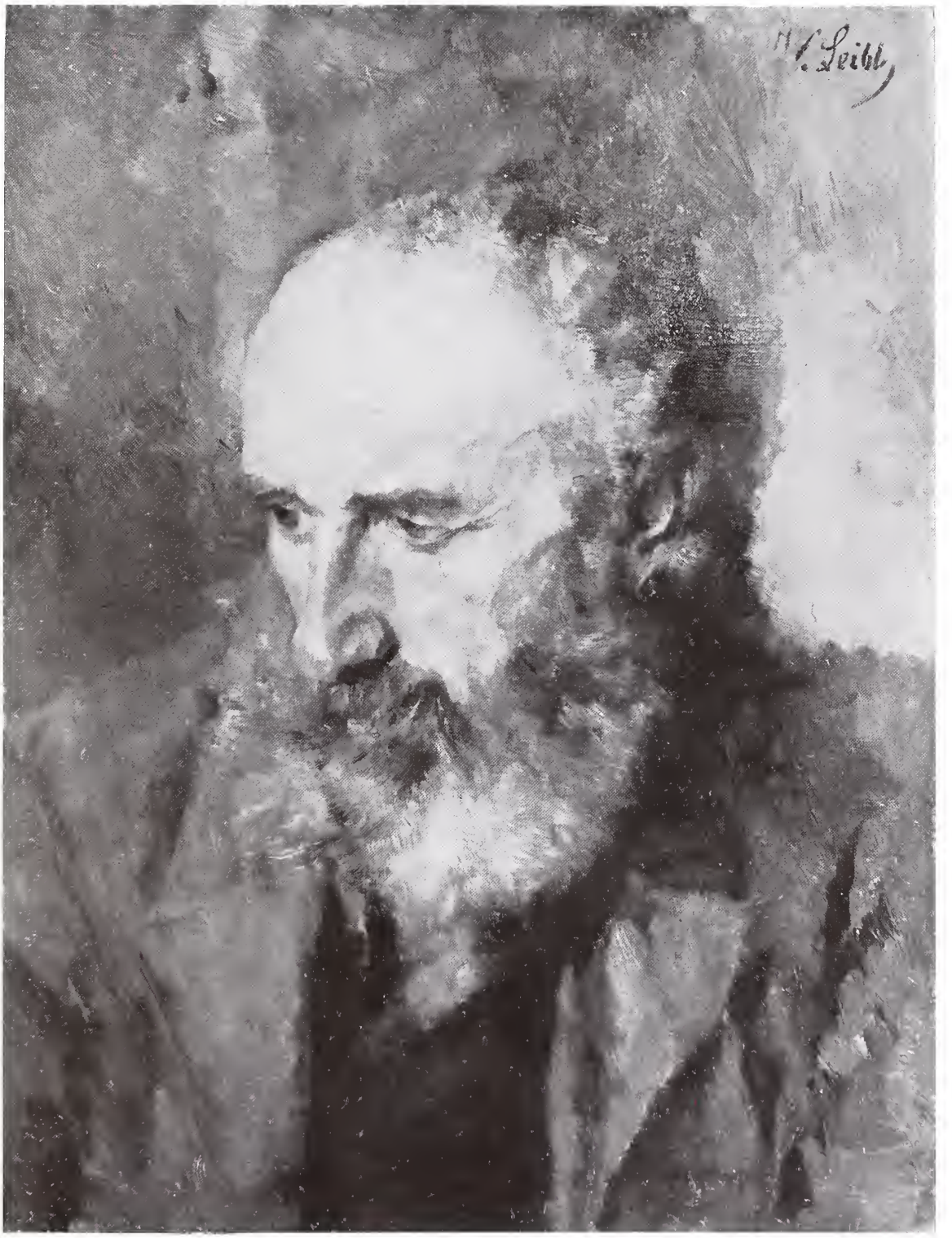
Bes.: Wallraf-Richartz-Museum, Cöln

Abb. 192 Kat.-No. 222

Knabenkopf ca. 1895

Bes.: Georg Liebermann, Berlin

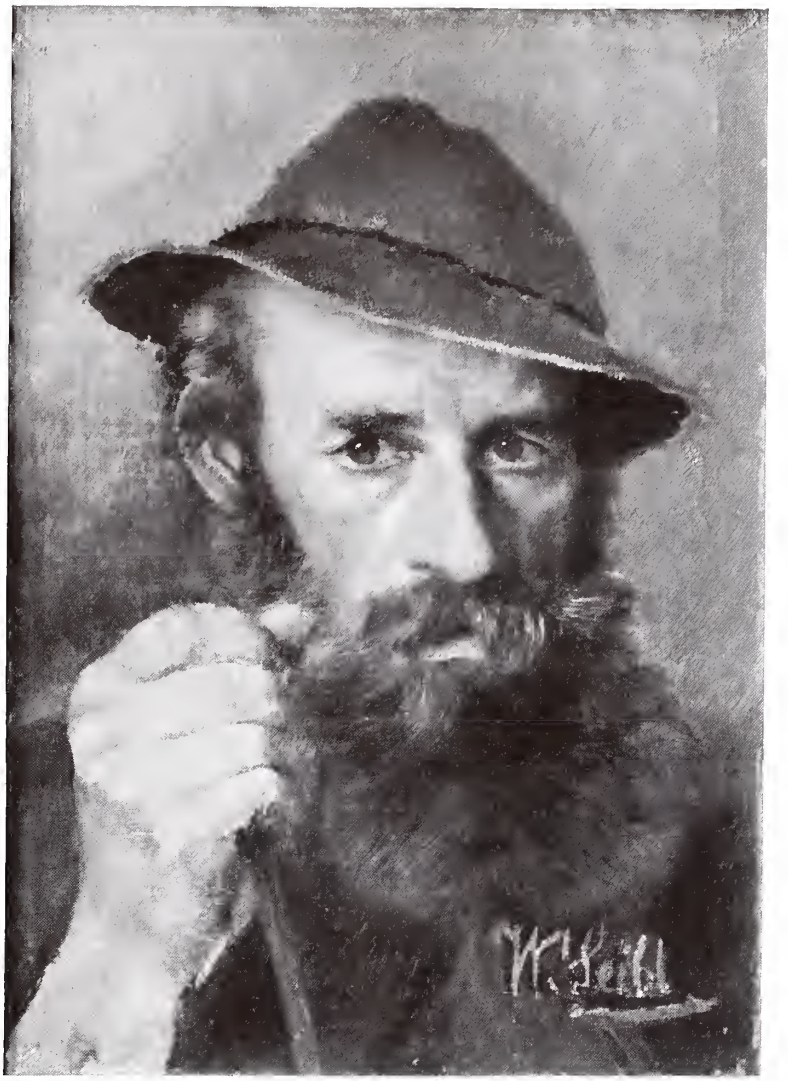
Abb. 193 Kat.-No. 223



Mann im weißen Bart ca. 1895

Bes.: J. C. Pflüger, Bremen

Abb. 194 Kat.-No. 224



Männerkopf mit grünem Hut ca. 1895 *Bes.: Geheimrat Kopetzky, Berlin*

Abb. 195 Kat.-No. 225

Bildnis des Kaufmanns Mayer 1895 — *Bes.: Mayer, Aibling*

Abb. 196 Kat.-No. 226

Kopf eines Bauernmädchens ca. 1895 *Bes.: Theo Klein, Cöln*

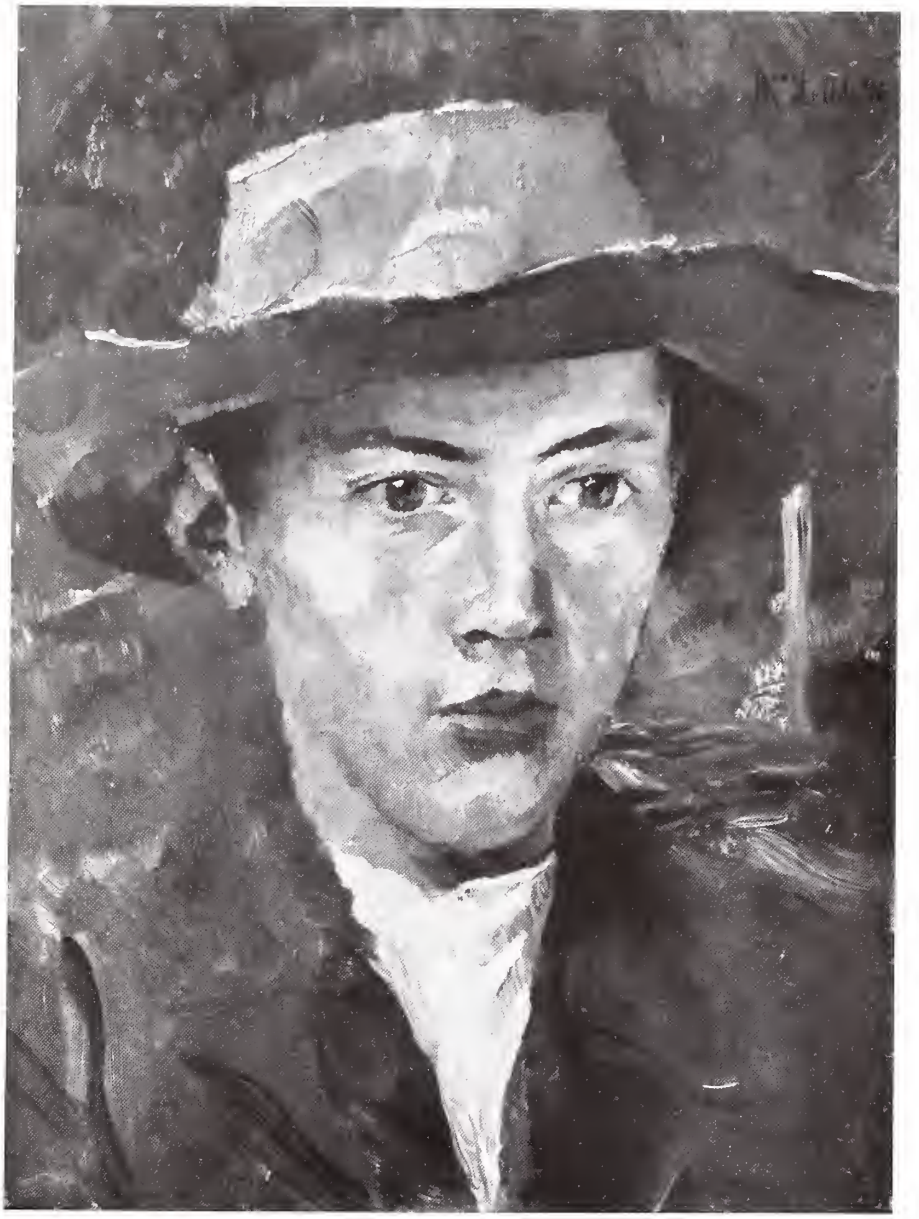
Abb. 197 Kat.-No. 227

Studie zu einem Bildnis von Leibls Nichte Felicie 1896

Bes.: Dr. Dietrich, Berlin

Bildnis von Leibls Nichte Felicie 1896 *Bes.: König, Cöln a. Rh.*

Aus: „Leibl" von G. Gronau, Künstlermonographien, Bd. 50. Verlag Velhagen & Klasing in Bielefeld und Leipzig



Knabenkopf 1896 — *Bes.: Frau Hedwig Perls, Breslau*

Abb. 200 Kat.-No. 230

Barhäuptiges Bauernmädchen 1896 *Bes.: Schlochauer, Berlin*

Abb. 201 Kat.-No. 231

Bildnis des Geheimrates E. Seeger 1896

Bes.: Kunsthandlung K Haberstock, Berlin

Abb. 202 Kat.-No. 232

Bildnis des Geheimrats E. Seeger 1896 *Bes.: Wallraf-Richartz-Museum, Cöln*

Abb. 203 Kat.-No. 233

Bildnis eines bayrischen Mädchens 1897 — *Bes.: Kunsthalle, Hamburg*

Abb. 204 Kat.-No. 234

Bauernmädchen 1897 *Bes.: Unbekannt*

Aus „Leibl" von G. Gronau, Künstlermonographien, Bd. 50
Verlag Velhagen und Klasing in Bielefeld und Leipzig

Abb. 205 Kat.-No. 235

Mädchenkopf, genannt „Malresl“ 1897

Bes.: L. Tietz, Cöln

Abb. 206 Kat.-No. 236

Bauernhausgarten in Aibling 1897

Bes.: J. C. Ertel, Hamburg

Abb. 207 Kat.-No. 237

Bildnis E. Seeger 1897 — *Bes.: Assessor Seeger, Berlin-Wilmersdorf*

Abb. 208 Kat.-No. 238

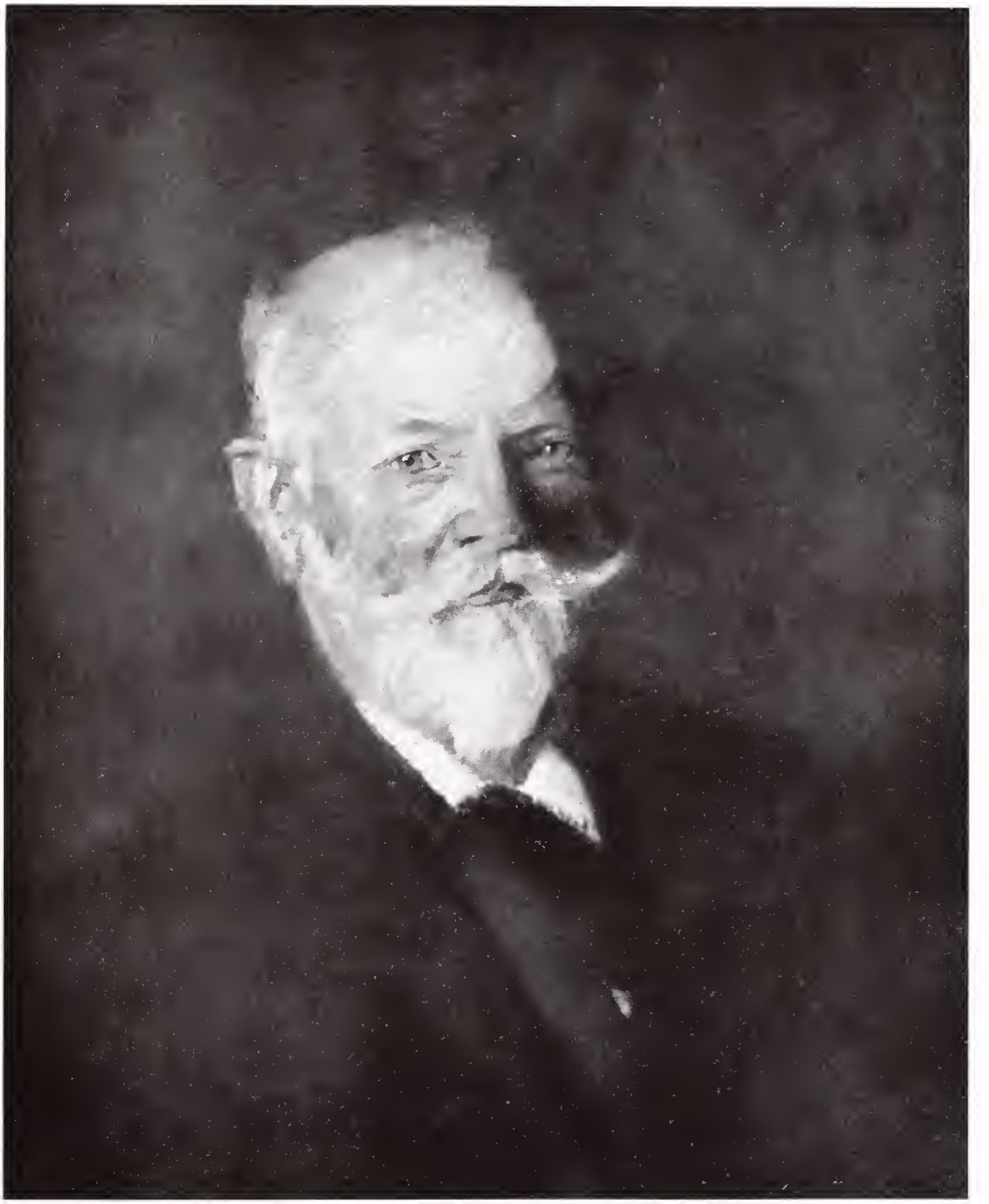
In der Küche I 1898 *Bes.: Galerie, Stuttgart*

Abb. 209 Kat.-No. 239

In der Küche II 1898

Bes.: Wallraf-Richartz-Museum, Cöln

Abb. 210 Kat.-No. 240



Bildnis Geheimrat F. Wilke 1898 — *Bes.: M. Wilke, Guben*

Abb. 211 Kat.-No. 241

„In Erwartung“ 1898

Bes.: Museum der bildenden Künste, Leipzig

Abb. 212 Kat.-No. 242

„Der Jäger“ 1899

Bes.: Galerie Liechtenstein, Wien

Abb. 213 Kat.-No. 243

Mädchenkopf 1899

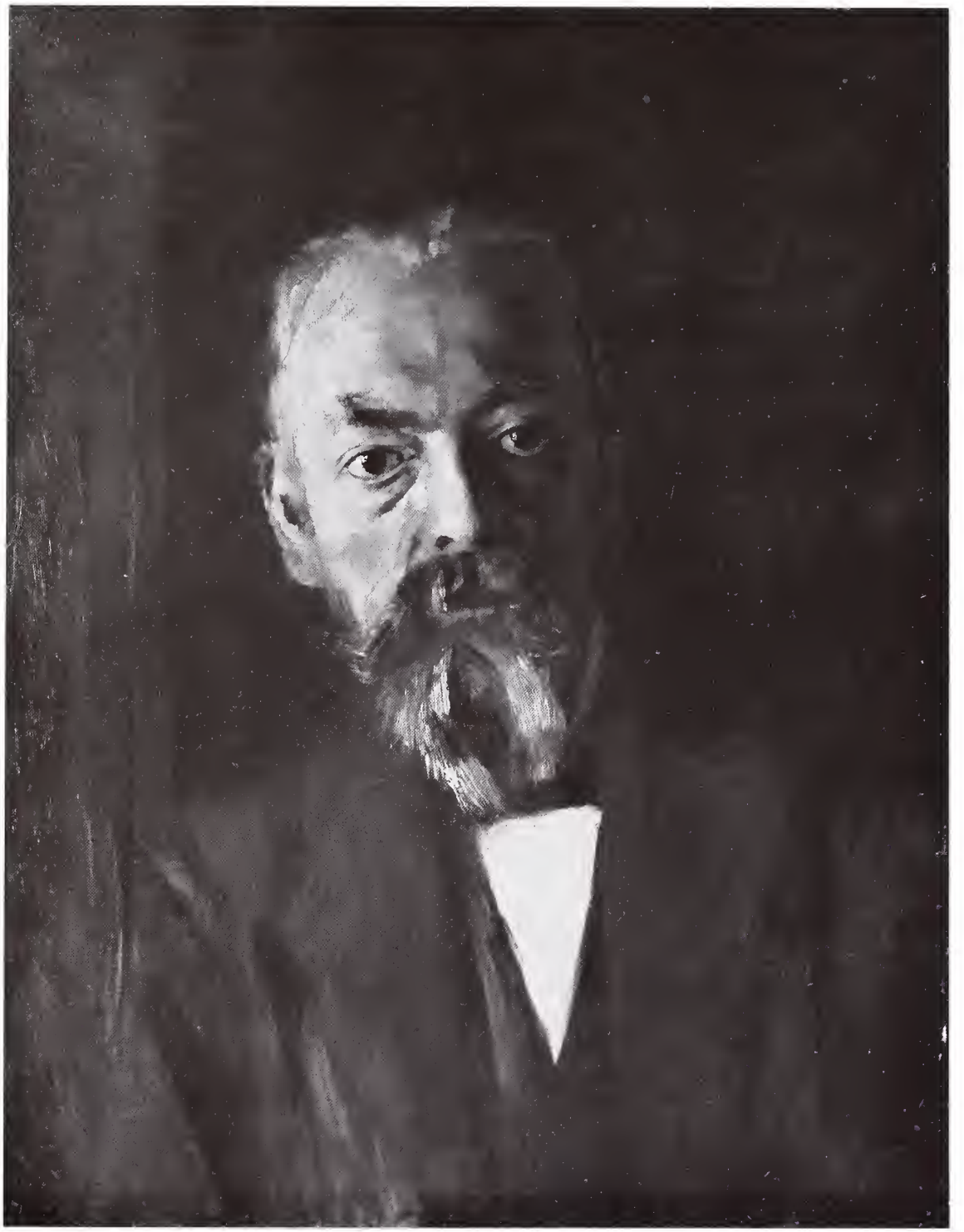
Bes.: Geheimrat Woog, Berlin

Abb. 214 Kat.-No. 244

Mädchenkopf im Tirolerhut 1899

Bes.: Städtische Galerie, Frankfurt a. M.

Abb. 215 Kat.-No. 245



Bildnis E. Seeger 1899

Bes.: Kunsthandlung Galerie G. Caspari, München

Abb. 216 Kat.-No. 246

Interieur mit Bauernmädchen ca. 1898 *Bes.: Neue Pinakothek, München*

Abb. 217 Kat.-No. 247

Mädchen am Fenster 1899 — *Bes.: Wallraf-Richartz-Museum, Cöln*

Abb. 218 Kat.-No. 248

Mädchen mit Sammetmütze 1899

Bes.: Wallraf-Richartz-Museum, Cöln

Abb. 219 Kat.-No. 249

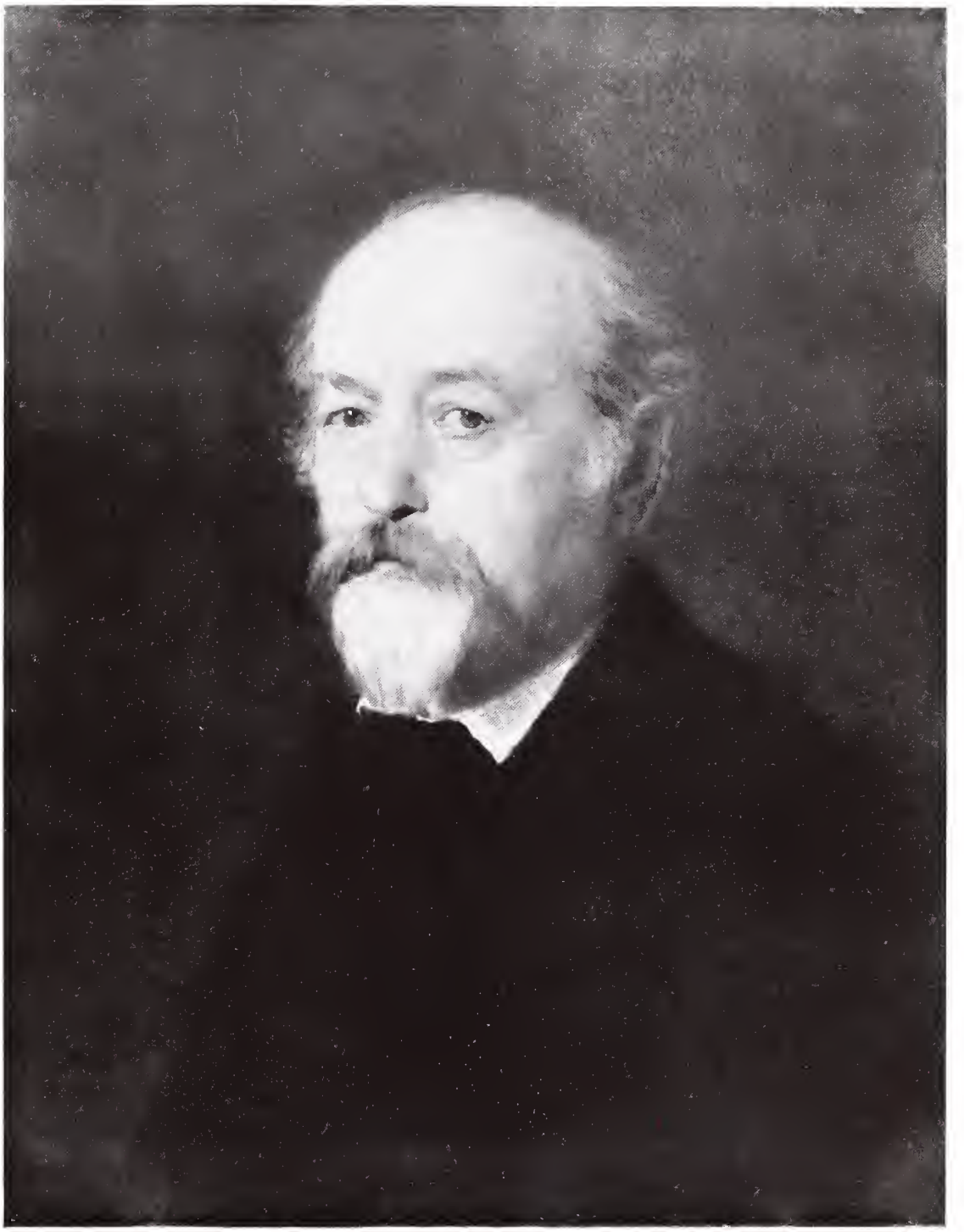
Brustbild eines Bauernburschen,
zum Teil wieder abgekratzt 1899
Bes.: Frau Katharina Kirchdorffer-Leibl, Würzburg

Abb. 220 Kat.-No. 250

Bildnis der Frau Rosner-Heine 1900

Bes.: Kunsthalle, Bremen

Abb. 221 Kat.-No. 251

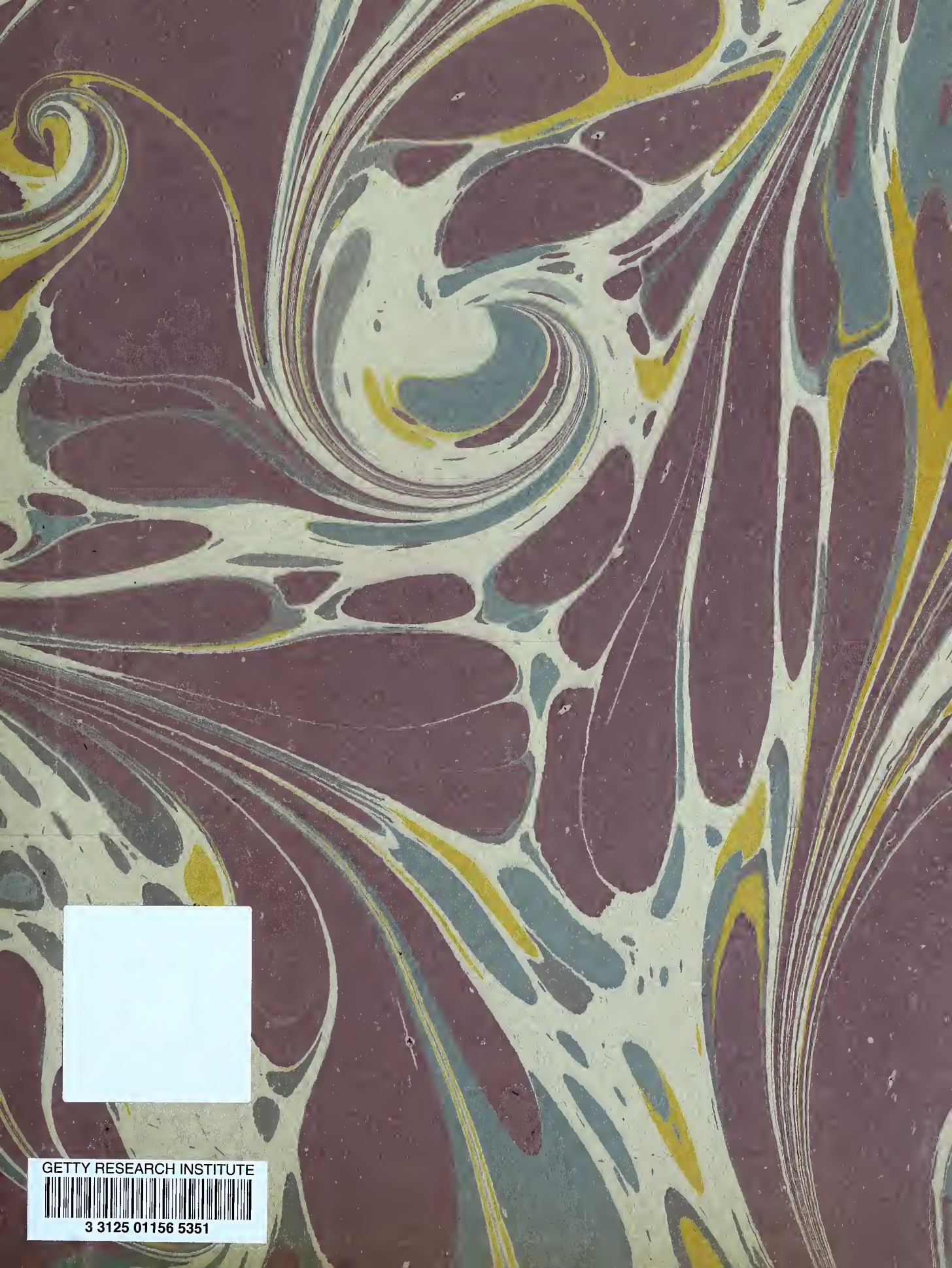
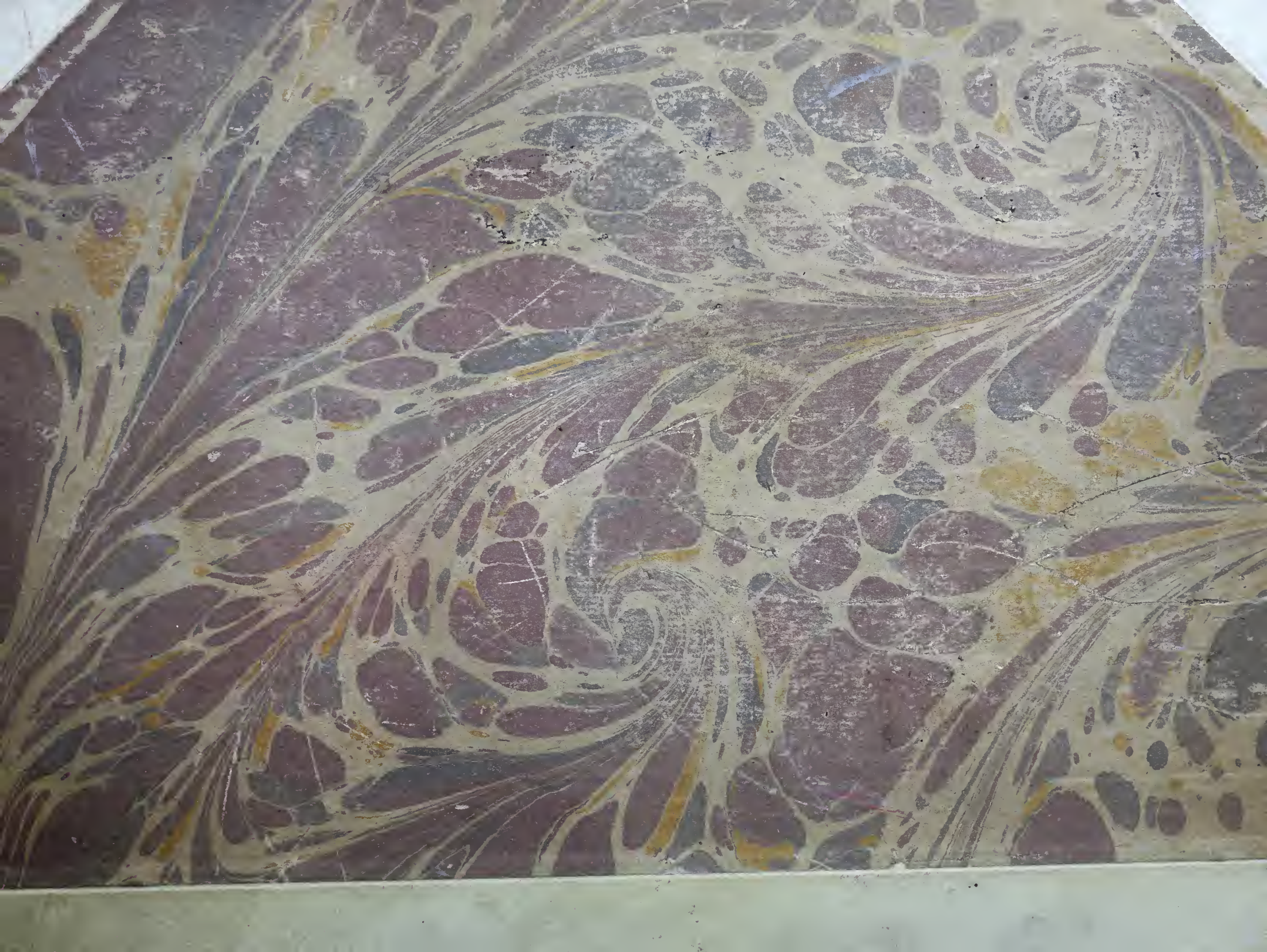


Herrenbildnis ca. 1890?

Bes.: Professor Edinger, Frankfurt a.M.

Abb. 222 Kat.-No. 252

Druck der Spamerschen
Buchdruckerei in Leipzig



GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01156 5351